



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2006

Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)

Kiening, Christian ; Herberichs, Cornelia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92862>
Book Section

Originally published at:

Kiening, Christian; Herberichs, Cornelia (2006). Fritz Lang: Die Nibelungen (1924). In: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich. *Mittelalter im Film*. Berlin: De Gruyter, 189-225.

Christian Kiening · Heinrich Adolf (Hg.)

Mittelalter im Film

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISSN 1612-443X

ISBN-13: 978-3-11-018315-3

ISBN-10: 3-11-018315-3

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright 2006 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

V. Fritz Lang: *Die Nibelungen* (1924)

von

CHRISTIAN KIENING und CORNELIA HERBERICHS

1. *Das nationale Monument*

»Die Nibelungenpremiere. Unendlich viel Spannung in der Filmwelt Berlin's, Deutschlands, unendlich viel Aufregung bei uns Mitwirkenden. Kein Wunder: zwei Jahre wartete man mit Sehnsucht auf diesen Tag, den großen Urnentag für uns. Noch in letzter Minute beinahe wäre unsere Festtagsstimmung verdorben worden durch die bald versäumte Einladung zum großen Festessen. Nicht um das Essen war es uns zu tun (dies war kalt u. schlecht), nur daß man uns, die wir das Werk schufen, vergessen wollte [...]«.¹ So notierte Hans Adalbert Schlettow, der Darsteller des Hagen Tronje, anlässlich der Premiere von Fritz Langs Nibelungen-Film in sein Tagebuch. Die Premiere im Ufa-Palast am Zoo, am 14. Februar des ersten, am 26. April des zweiten Teils, gehörte zu den herausragenden Kulturereignissen im Berlin des Jahres 1924: geadelt durch die Anwesenheit politischer und gesellschaftlicher Prominenz und vorbereitet durch Werbemaßnahmen der Ufa (Plakate, Anzeigen, Postkarten), die zwischenzeitlich die Produktionsfirma des Films, die Decla-Bioscop AG, aufgekauft hatte. Schon 1923 war Thea von Harbous *Nibelungenbuch* im Druck erschienen: Die Photobeigaben weckten die Neugier auf den noch unveröffentlichten Film, umgekehrt regte der Verweis auf das Buch am Anfang der beiden Filme dazu an, die nibelungische Imagination ins eigene Heim zu bringen.² Fritz Lang trug seinerseits zu den medialen Verstärkereffekten bei, indem er Zeitschriften und Bücher mit zahlreichen Beiträgen bestückte.³

¹ ROLF AURICH, WOLFGANG JACOBSEN und CORNELIUS SCHNAUBER (Hg.): Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente. Berlin 2001, S. 91.

² Thea von Harbou: Das Nibelungenbuch. Mit 24 Bildbeilagen aus dem Decla-Ufa-Film »Die Nibelungen« von Fritz Lang. München 1923 (40. Tausend: 1924; als Fortsetzungsroman zeitgleich in der neu gegründeten Tageszeitung *Film-Kurier*).

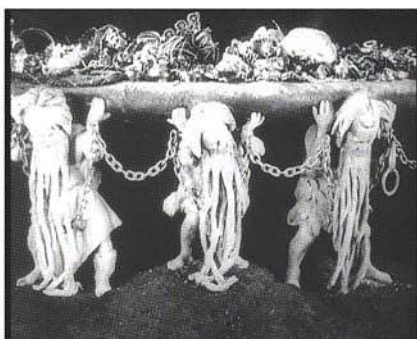
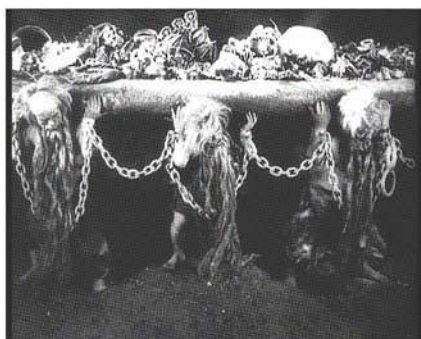
³ Zum Beispiel enthält das von Edgar Beyfuss und Alexander Kossowsky herausgegebene *Kulturfilmbuch* (Berlin 1924) Ausschnitte aus dem Drehbuch des ersten und des zweiten Teils (149.-163. Bild, 260.-270. Bild) und prägnante Stills.

Die Spannung war in der Tat enorm, übertraf der Film mit seiner Entstehungszeit von 18 Monaten und seinen Kosten von 8 Millionen Reichsmark doch alles bislang in Deutschland Dagewesene um Welten. Zwar distanzierte sich Lang von den monumentalen amerikanischen Historienproduktionen – gerade herausgekommen war der spektakuläre Robin Hood-Film von Dwan und Fairbanks (1922), der 1,8 Millionen Dollar gekostet hatte und für den eine ganze mittelalterliche Burg gebaut worden war.⁴ Doch sein eigenes Projekt hatte kaum weniger monumentale Züge. Gottfried Huppertz komponierte eine Musik für großes Orchester. Die Architekten Otto Hunte und Erich Kettelhut ließen »auf dem Neu-Babelsberger Gelände Worms und den Rhein, Isenland und Etzels Reich, den deutschen Dom und den deutschen Wald« erstehen.⁵ Karl Vollbrecht erbaute den 20 Meter langen Drachen, den 17 Männer von innen bewegten, und pflanzte natürliche Blumen, die im zweiten Teil einen Hauch von Neubeginn vermitteln. Walter Ruttmann setzte Kriemhilds Falkentraum in ein Stück avantgardistische Filmkunst um. Die Kameramänner Carl Hoffmann und Günther Rittau erzeugten Stimmungsbilder und Illusionseffekte, in denen dank Überblendung und Doppelbelichtung, Rückwärts- und Einzelbildaufnahme, Modellbauten und Glasscheiben Natürlichkeit und Künstlichkeit verschmelzen: »Hoffmann gelangen zum ersten Male in einem deutschen Film echte Nachtaufnahmen, das Einfangen zarten und flüchtigen Zaubers einer Vorfrühlingsdämmerung, Rittau brachte das Nordlicht zum Leuchten, filmte in mühseliger Sisyphus-Arbeit die Versteinigung der Zwerge, deren Mund noch zu lebendigem Schrei geöffnet war, während der Körper bereits zu Stein wurde.«⁶

⁴ JEFFREY RICHARDS: *Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York*. London 1977, S. 194-196; KEVIN HARTY: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*. Jefferson, N. C., and London 1999, Nr. 443; FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE: *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris 2004 (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 70), S. 573-581, Nr. 91.

⁵ Fritz Lang: *Arbeitsgemeinschaft im Film*, in: *Der Kinematograph* Nr. 887 (17. 2. 1924); wieder in: FRED GEHLER, ULLRICH KASTEN: *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*. Berlin 1990, S. 164-168, hier 165; vgl. auch DIETER BARTETZKO: *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*. Reinbek 1985; SABINE HAKE: *Architectural Hi/stories: Fritz Lang and The Nibelungen*, in: *Wide Angle* 12/3 (1990), S. 38-57.

⁶ *Erinnerung von Fritz Lang*, in: LUDWIG MAIBOHM: *Fritz Lang und seine Filme*. München ³1990 (Heyne Filmbibliothek 32), S. 55; vgl. auch Lang, *Arbeitsgemeinschaft im Film* (Anm. 5).



Noch einige Jahre zuvor war Lang bei den Dreharbeiten zum *Indischen Grabmal* (1921), dessen Drehbuch er ebenfalls zusammen mit Thea von Harbou geschrieben hatte, die Regie von seinem Mentor Joe May aus der Hand genommen worden.⁷ Nun ist er in der Lage, das Mammutunternehmen beim Produzenten Erich Pommer durchzusetzen und in insgesamt 31 Drehwochen mit aller technischen Verve zu realisieren. Ein neuer Höhepunkt in einer gerade mal fünf Jahre alten Karriere als Filmregisseur ist erreicht: Schon 1919 war der gebürtige Wiener dafür gerühmt worden, wie er in *Die Pest in Florenz* die Zeit der Renaissance und in *Harakiri* die Kultur Japans zu vergegenwärtigen wusste.⁸ Im gleichen Jahr war er für die Regie

⁷ MICHAEL TÖTEBERG: Fritz Lang mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1985 (rowohlt monographien 339), S. 30f.

⁸ Anonyme Besprechung in: Der Konfektionär Nr. 87 (30. 10. 1919): »Prachtvoll und ganz eigenartig, wie Florenz, das frühmittelalterliche [!] Florenz des Savonarola, vor den Blicken entsteht, wie die Edelhöfe der Kurtisanen, in denen Kakadu und Pfau lustwandeln, ihre Gartenfeste, in denen Wasserkünste und Gondelfahrten nicht fehlen, vor den Augen der Zuschauer entstehen.« (AURICH/JACOBSEN/SCHNAUBER [Anm. 1], S. 34); anonyme Besprechung in: Der Kinematograph Nr. 677 (31. 12. 1919): »Der Film gibt Gelegenheit zu entzückenden Bildern aus japanischen Gärten. Das Haus, in dem O-Take-San ihre Flitterwochen verlebt,

des aufsehenerregenden Caligari-Films vorgesehen gewesen, hatte aber absagen müssen: Die Fortsetzung des erfolgreichen Abenteuerfilms *Die Spinnen* besaß Vorrang. Mit *Der müde Tod* (1921) und *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921/22, 2 Tle.) festigte er dann seinen Ruf als ein Regisseur, der die Mittel des Kinos sowohl zur Rekonstruktion ferner und vergangener Welten wie zum Entwurf aktueller und utopischer Konstellationen einzusetzen versteht. Die Untertitel der letztgenannten Filme, *Ein Volkslied in 6 Versen* sowie *Der grosse Spieler – ein Bild der Zeit* und *Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit*, umkreisen, so verschieden sie auch sind, die Dimensionen einer nicht mehr nur die Eliten, sondern die Massen ansprechenden Kunst. Der Film ist Lang ein durch »seine Grenzenlosigkeit im Möglichen« ausgezeichnetes Medium. Er vermag, was verbal nur festgestellt oder behauptet werden kann, mit visueller Evidenz zu versehen: »Er hat uns das Reich des Zauberhaften erschlossen. Es liegt über ihm etwas vom Mystischen der Schöpfung. Ein Wille sagt: Es werde! Und siehe da, es wird! Es wird durch das modernste aller Mittel: vollendete Technik. Es gibt für den Film weder Zeit- noch Raumbegriffe. Es ist durch ihn möglich, daß zu gleicher Zeit in allen fünf Weltteilen das gleiche Bild vor Millionen verschiedener Menschen lebendig wird«. ⁹

Der Nibelungen-Film hatte, auch wenn er im Oktober 1924 seine New Yorker Premiere erlebte, nicht in erster Linie die fünf Weltteile im Blick. Es ging um ein Stück deutscher Identität. Es ging um nationale Selbstvergewisserung. Mit der beiden Teilen voranstehenden Widmung »Dem deutschen Volke zu eigen« ist auf doppelsinnige Weise sowohl das geistige Eigentum – Lang spricht gar von »Heiligtum« – der Nation aufgerufen wie der vorliegende Film selbst in den Rang eines solchen Eigentums erhoben. Das noch junge Medium soll helfen, die Traumata der jüngsten Vergangenheit zu überwinden und ein neues Selbstwertgefühl zu befördern. ¹⁰ Es bedient sich der Pathosformeln, um Ergriffenheit zu erzeugen. Und es wird begleitet von den Pathosformeln der deutschnational gesinnten Drehbuchautorin:

liegt wie ein Märchen in Blümenträumen. Wundervoll sind auch die Bilder vom »Fest der fallenden Blätter«, mit dem Gewimmel der zahllosen kleinen Boote, über und über mit bunten Papierlampions behängt. Winzige Brücken führen über schmale Wasserarme, Gebüsche von großen Chrysanthemen leuchten auf, in denen die kleinen Japanerinnen fast ganz verschwinden, charakteristische Bauten wechseln mit bewegten Straßenszenen« (ebd., S. 55f.).

⁹ Fritz Lang: Stilwille im Film, in: Jugend (München), H. 3 (1. 2. 1924); wieder in: GEHLER/KASTEN (Anm. 5), S. 161-164, hier 162.

¹⁰ Fritz Lang im Interview mit Dieter Dürrenmatt (4. 7. 1971): »Nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges wollte ich den Deutschen dadurch, dass ich ihre berühmte Sage verfilmte, wieder ein gewisses Nationalbewusstsein zurückgeben«; DIETER DÜRRENMATT: Fritz Lang. Leben und Werk. Basel 1982, S. 105.

Wichtiger als diese Spezialitäten der Sage, die die Literaturforscher interessieren, aber nicht die Allgemeinheit, erschien es mir, die unaussprechliche Herrlichkeit der Welt um Kriemhild dem deutschen Volke in einer Form zu offenbaren, die ebenso seiner Sehnsucht nach dem Wunder entspricht, wie seiner Überarbeitung und Müdigkeit. Denn dieses große, müde und überarbeitete Volk ist voller Sehnsucht, die es einst zu gefährlichen Weltwanderern werden ließ, die es heute in Ketten legt und doch ewig wach ist. [...] Diesem deutschen Volke soll der Nibelungen-Film zum Sänger, zum erzählenden Dichter seiner selbst werden. Es soll, ruhig schauend, sich beschenken lassen, empfangend erleben und damit neu gewinnen, was ihm, dem Volke als Ganzes, nur noch blasse Erinnerung ist: das Hohelied von bedingungsloser Treue.¹¹

Auch Teile der zeitgenössischen Presse äußern sich ähnlich:

Dieses grosse einzigartige Filmwerk möge uns schenken die Stunde feierlicher Ergriffenheit, möge dazu beitragen, das Edle wieder in uns zu wecken und dem Bösen den unerbittlichen Kampf anzusagen! Es möge sein eine strahlende Waffe deutschen Glaubens, die unverzagt und unbesiegt die Welt durchschwingt mit dem Glockenton freier Menschlichkeit. Es möge sein ein lichter Symbol, das flammende Fanal eines neuen Tages, es möge sein gleich Balmung, Siegfrieds Schwert, und siegen, wohin es trifft.¹²

Die Mischung aus erhabener, humanistischer und militärischer Rhetorik ist charakteristisch für die Zeit. Zwar gibt es durchaus Stimmen, die den spezifisch deutschen Charakter des Gezeigten anzweifeln,¹³ doch behält das Moment nationaler Gedächtniskultur seine Gültigkeit.¹⁴ Am Tag vor der Premiere legen Thea von Harbou und Fritz Lang einen goldenen Kranz in der Gruft der Preußenkönige in der Potsdamer Garnisonskirche nieder, mit dem sie sich einerseits zur nationalen Vaterfigur Friedrichs des Großen

¹¹ Thea von Harbou: Vom Epos zum Film, in: Die Woche, Berlin, Nr. 6 (9. Feb. 1924), S. 138-140; auch in: Die Nibelungen. Ein deutsches Heldenlied (Reclame-ratschläge für den Theaterbesitzer, 1924) [Programmheft anlässlich der Premiere]; wieder in: STORCH (Anm. 24), S. 96. Zu Thea von Harbous Chiffren des Nationalen REINHOLD KEINER: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim u. a. 1984 (Studien zur Filmgeschichte 2); KARIN BRUNS: Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart, Weimar 1995.

¹² Anonyme Besprechung in: Die Filmwoche Nr. 17 (1924); Auszug in: DÜRRENMATT (Anm. 10), S. 107.

¹³ Zum Beispiel die Besprechung durch Balthasar (d. i. Roland Schacht), in: Das Blaue Heft. Freie Deutsche Bühnen Berlin 5, Nr. 6 (1924); wieder in: Fritz Lang: Die Nibelungen. Eine Publikation des Kulturreferates der Landeshauptstadt München 1986 (anlässlich der Aufführung der restaurierten Fassung mit der Musik von Gottfried Huppertz), S. 40f.

¹⁴ KLAUS VON SEE: »Dem deutschen Volke zu eigen«. Fritz Langs Nibelungenfilm von 1924, in: Mittelweg 36, Jg. 4, H. 6 (1995), S. 3-14; ANTON KAES: Der Mythos des Deutschen in Fritz Langs Nibelungen-Film, in: HERMANN DANUSER und HERFRIED MÜNKLER (Hg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Schliengen 2001, S. 326-342.

bekennen, andererseits den Erfolg des von der Ufa produzierten vierteiligen Friedrich-Films auf ihren eigenen Film zu übertragen versuchen – *Fridericus Rex* hatte 1922/23 großes nationalistisches Echo gefunden und war sogar (in den Augen von SPD und KPD) zum Propaganda-Instrument der Rechten zugunsten der untergegangenen Monarchie geworden.¹⁵

Dieser Kontext begründet die Absetzung von »der äußeren Monumentalität des amerikanischen Kostümfilms«, suchen von Harbou und Lang doch die innere Affinität des Stoffs zur eigenen Geschichte: das »Unnachahmliche, was einmalig und einzig ist und im Gegensatz zum nivellierend-internationalen unübertragbar national ist«.¹⁶ Sie stehen damit nicht allein. In Frankreich wird im Jahr 1924 die Société des Films Historiques gegründet, die es ermöglichen soll, die nationalrelevanten historischen und literarischen Stoffe zu verfilmen und der dominanten amerikanischen Filmindustrie eine eigenständige Filmkultur entgegenzusetzen. Die verwendeten Muster unterscheiden sich allerdings nur punktuell von den in Hollywood geübten. Raymond Bernard beginnt seinen Film *Le miracle des loups* (1924), den ersten der Société, mit dem Michelet-Zitat: »L'histoire c'est la resurrection«. Eben diese Wiedererweckung vollzieht sich visuell am Anfang von Dwans/Fairbanks' Robin-Hood-Film (1922), wenn sich die Ruinen einer Burg in deren frühe Pracht zurückverwandeln. Der Zwischentitel hält fest: »History – in its ideal state – is a compound of legend and chronicle and from out of both we offer you an impression of the Middle Ages.« Bernard seinerseits spricht von der »fiction romanesque« in einem »decor authentique«. In jedem Fall also beanspruchen die Filme sowohl Authentizität wie Individualität für sich – mit dem Unterschied allerdings, dass der französische sich auf ein Stück territorialer und historischer Kontinuität berufen kann, während der amerikanische auf thematische Anschließbarkeit setzen muss.

Lang und von Harbou wiederum beschwören Kontinuität und Diskontinuität gleichermaßen: Der Film soll einen Stoff behandeln, der ins Zentrum der deutschen Kultur gehört, in seiner Ursprünglichkeit aber der Gegenwart erst wiederzugewinnen ist. Sie halten sich deshalb überwiegend an das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied*, das in zahlreichen Schulbuchausgaben und Übersetzungen verfügbar war. Sie bieten aber keine schlichte Adaptation, sondern eine Synthese, die nicht zuletzt mit temporalen Un-

¹⁵ Auch die Reaktionen auf die Kranzlegung anlässlich der Nibelungenfilm-Premiere waren gemischt; vgl. die Berichte von Bruno Frank und Carl von Ossietzky, in: AURICH/JACOBSEN/SCIINAUBER (Anm. 1), S. 82-84 mit unterschiedlichen Versionen des Schleifentextes.

¹⁶ Fritz Lang: Worauf es beim Nibelungen-Film ankam, in: Die Nibelungen. Ein deutsches Heldenlied (Programmheft anlässlich der Premiere); wieder in: GEHLER/KASTEN (Anm. 5), S. 170-174, hier 172.

schärfen operiert: Die Welt der Sage ist im Film keine schlicht vor- oder überzeitliche, sondern eine, die in der Spannung von archaischer Völkerwanderungszeit und höfischem Hochmittelalter lebt. Das erlaubt es, Historisierung und Enthistorisierung eng zu führen – so wie schon das Epos verschiedene zeitliche Indices verschränkt und dadurch die Frage nach dem Fortleben des Archaischen im Aktuellen aufgeworfen hatte. Diese Frage beschäftigte die auf Rekonstruktion gerichtete Philologie des 19. Jahrhunderts, die Texte behandelte wie die Archäologie Oberflächenbefunde, durch die hindurch sie zu den Schichten des Früheren vorzustößen hofft. Zwar brachten die Rekonstruktionsbemühungen wenig Festes zu Tage, doch verfestigten sie eine Vorstellung des Sedimentcharakters historischer Überlieferung, die der kulturellen Sinnbildung nützlich war.

Auf diese Weise stieg das *Nibelungenlied* im Laufe des 19. Jahrhunderts zum mythischen Nationalepos auf – Pendant zur und zugleich Überbietung der griechischen *Ilias*.¹⁷ Spenglers Kulturmorphologie gemäß gehorchen die beiden Epen dem gleichen »inneren Drang, der den großen Organismus seiner Vollendung entgegentreibt«.¹⁸ Dieser Organismus wurde als ein kulturell-geistiger verstanden, und eben auf dem Gebiet des Geistes und der Kultur suchte das nach dem Untergang des Heiligen römischen Reichs deutscher Nation und den napoleonischen Kriegen zur staatlichen und politischen Neukonstituierung gezwungene Deutschland sein Bedürfnis nach nationaler Selbstbestätigung zu befriedigen. Dem diente die Konzentration auf germanische oder deutsche Tugenden, die man wiederum in dem alten, in der Völkerwanderungszeit verwurzelten Epos aufzufinden meinte. Selbst Hegel, der Nibelungenbegeisterung sonst eher abhold, stellte fest, es fehle dem *Nibelungenlied* »nicht an einem nationalen, substantiellen Gehalt in bezug auf Familie, Gattenliebe, Vasallentum, Dienstreue,

¹⁷ OTFRID EHRISMANN: Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. München 1975 (Münchner Germanistische Beiträge 14); JOACHIM HEINZLE, ANNELIESE WALDSCHMIDT (Hg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1991 (suhrkamp taschenbuch materialien 2110); FRANCIS G. GENTRY, WINDER MCCONNELL, ULRICH MÜLLER, WERNER WUNDERLICH (Hg.): The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia. New York, London 2002; JOACHIM HEINZLE: Unsterblicher Heldengesang: Die Nibelungen als nationaler Mythos der Deutschen, in: REINHARD BRANDT, STEFFEN SCHMIDT (Hg.): Mythos und Mythologie. Berlin 2004, S. 185-202.

¹⁸ Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1918/23). Vollständige Ausgabe in einem Band. München 1963, S. 37.

Heldenschaft und an innerer Markigkeit«.¹⁹ Dass das Epos auf den Untergang ausgerichtet ist, stört nur scheinbar die Gültigkeit der in ihm enthaltenen ›Werte‹, tatsächlich ist dies geradezu eine Bedingung der paradoxen Anknüpfung: Es liefert jenes Moment einer ›Tragödie der Kultur‹, dessen Gegenwärtigkeit sowohl als Drohung und Gefährdung verstanden wie zu trotziger Schicksalsemphase genutzt werden konnte. Daraus speist sich die Ideologie von Dienst, Treue und Verrat, die sich im frühen 20. Jahrhundert mit dem Nibelungenstoff verbindet und nach dem Verlust des Kriegs die ›Dolchstoßlegende‹ nährt. Und diese Ideologie wirkt auch in dem zur Inflationszeit entstandenen Film fort.²⁰ Allerdings nicht ungebrochen. Es ergibt sich ein komplexes Bedingungsgefüge in einer neuen medialen Form, die sich mit dem Zeitgeist gegen den Zeitgeist wendet.

2. Einen neuen Mythos schaffen

Die Entscheidung, den Film hauptsächlich auf dem Epos basieren zu lassen, ist zugleich eine Entscheidung, sich nicht den Anverwandlungen des Stoffs im 19. und frühen 20. Jahrhundert anzuvertrauen.²¹ Friedrich Hebbel hatte in seiner Trilogie *Die Nibelungen* (1862) den alten Text in eine Tragödie umgeschrieben, psychologisierend gemäß den Vorstellungen seiner Zeit und historisierend im Blick auf die völkerwanderungszeitliche Konstellation, in der Vorzeitwelt (Siegfried, Brunhild), Schwellengesellschaft (Burgund) und christliche Zukunft (Dietrich) spannungsvoll aufeinander treffen.²² Richard Wagner hat in seiner Tetralogie *Der Ring des Nibe-*

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, hg. von EVA MOLDENHAUER und KARL MARKUS MICHEL. Frankfurt/M. 1970, als Tb. 1986 (Hegel, Werke 15 = suhrkamp taschenbuch wissenschaft 615), 405f.

²⁰ Zum Kontext s. FRANCIS G. GENTRY: Die Rezeption des Nibelungenliedes in der Weimarer Republik, in: JAMES F. POAG, GERHILD SCHOLZ-WILLIAMS (Hg.): Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur. Königstein/Ts. 1983, S. 142-156.

²¹ Vgl. STANLEY R. HAUER: The sources of Fritz Lang's »Die Nibelungen«, in: Literature/Film Quarterly 18/2 (1990), S. 103-110; ULRICH MÜLLER: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick, in: HEINZLE/KLEIN/OBHOF (Anm. 23), S. 407-444.

²² HELMUT DE BOOR: Friedrich Hebbel, Die Nibelungen. Vollständiger Text, Dokumentation. Frankfurt/M., Berlin 1966 (Ullstein 5016 = Dichtung und Wirklichkeit 16); ALEXANDRA TISCHEL: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels. Freiburg/Br. 2002 (Rombach Wissenschaften. Litterae 96); HORST ALBERT GLASER: Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*, in: HEINZLE/KLEIN/OBHOF (Anm. 23), S. 445-457. Im Jahr 1924 liefen gleichzeitig mit dem Nibelungen-Film in Berlin Hebbels *Nibelungen* am

lungen (1876) eine überhöhende und mythologisierende Amalgamierung nordischer und deutscher Traditionen vorgenommen.²³ Die beiden Versionen prägten das Bild des »Nibelungischen« um 1920 im Bewusstsein gebildeter Kreise. Der breiteren Öffentlichkeit dürften zentrale Momente des Stoffs nicht zuletzt in bildhafter Form vertraut gewesen sein: Seit dem 19. Jahrhundert gab es eine reiche Tradition der Visualisierung, teils monumentalen Charakters, teils auf der Ebene der Haus-, Kinder- und Jugendbuchillustration.²⁴ Diese Tradition scheint auch im Film auf. Immer wieder begegnen Bilder von malerischer Qualität, anklingend an Gemälde und Graphiken der Romantik, des Symbolismus und des Jugendstil: Schon das Eingangsbild, das die Vorzeitwelt kennzeichnet, aus der Siegfried kommt, das Bild des Regenbogens über bewaldeten Felsen, bezieht Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde *Landschaft mit Regenbogen* auf die nordische Kosmologie; Siegfrieds Ritt durch den Wald ruft die Atmosphäre von Böcklin-Gemälden auf; andere markante Szenen (Drachenkampf, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Trauer) suchen den Anschluss an Bilder von Vogeler, Stuck, Füssli oder Schnorr von Karolsfeld.²⁵ Auch Szenen- und Bühnenbilder zu Aufführungen der Werke Hebbels und Wagners liefern

Staatlichen Schauspielhaus, inszeniert von Jürgen Fehling. Thea von Harbou hatte ihrerseits schon 1914 in einer Inszenierung des Stücks mitgespielt.

- ²³ VOLKER MERTENS: Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende, in: JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF (Hg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003, S. 459-496; s. außerdem DIETER BORCHMEYER (Hg.): Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner, »Der Ring des Nibelungen«. München 1987 (dtv 4468); WILLIAM O. CORD: The Teutonic Mythology of Richard Wagner's *The Ring of the Nibelung*. 4 Bde. Lewiston, NY 1989-1991; ELIZABETH MAGEE: Richard Wagner and the Nibelungs. Oxford 1990; ULRICH MÜLLER und OSWALD PANAGL (Hg.): Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Parsifal*. Würzburg 2002.
- ²⁴ ULRICH SCHULTE WÜLWER (Hg.): Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst und Kulturwissenschaften 9); WOLFGANG STORCH (Hg.): Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987; HEINZLE/KLEIN/OBHOF (Anm. 23), S. 547-656; vgl. auch BERNHARD R. MARTIN: Die Nibelungen im Spiegelkabinett des deutschen Nationalbewusstseins. Studie zur literarischen Rezeption des Nibelungenliedes in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur von 1819-2002. München 2004.
- ²⁵ HAKE (Anm. 5), S. 43f.; HEIDE SCHÖNEMANN: Fritz Lang. Filmbilder, Vorbilder. Berlin 1992 (Filmmuseum Potsdam. Deutsche Vergangenheit 66); ANGELIKA BREITMOSER-BOCK: Bild, Filmbild, Schlüsselbild. Zu einer kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs *Siegfried* (Deutschland 1924). München 1992 (diskurs film 5). Generell zum malerischen Aspekt des frühen deutschen Films LOTTE H. EISNER: Die dämonische Leinwand (zuerst frz. 1952), hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt/M. 1980 (Fischer 3660).

Inspirationen – so wie im übrigen auch andere Züge dieser Werke nicht ohne Einfluss auf die Anlage des Films blieben: Die Weglassung von Nebenhandlungen und Hinzufügung aussagekräftiger Details ist bei Hebbel vorgeprägt, die musikalische Leitmotivtechnik entscheidend von Wagner beeinflusst. Auch Komponist Huppertz allerdings tut, was Drehbuchautorin und Regisseur tun – er kombiniert die verschiedenen Mittel: »avancierte, expressionistische, noch tonale Harmonik, Enharmonik-Chromatik, Tonartsymbolik und Einbezug neuer Klangmittel wie Ganztonakkorde und -skalen – verbunden mit einfühlsamer und einprägsamer Melodik«.²⁶

Es ist kein Widerspruch, dass man einerseits dezidiert durch die neuen Adaptationen hindurchzugreifen, andererseits von diesen zu profitieren sucht, dass man einerseits den Film eindeutig als artifiziellen anlegt, andererseits die Identifikation der Zuschauer sucht. Es ist dies nur die Konsequenz des Anspruchs, »nicht Theater, nicht Literatur, sondern ein Neues«²⁷ zu schaffen, ein filmisches Imaginäres, das im kulturellen Imaginären verankert ist, eine fremde Anschlusswelt, »in which myth and modernity come together to transform the present into a cinematic spectacle«.²⁸ Thea von Harbou hat selbst rückblickend die Notwendigkeit des kombinatorischen Vorgehens formuliert:

Gewissenhaft wie ich als Deutsche nun bin, stapelte ich rund um mich her einen Gaurisankar von Material teils wissenschaftlicher, teils schöngeistiger Art auf und war fest entschlossen, mich mit diesem Rüstzeug sehr wohl zu versehen, ehe ich mich an die Arbeit wagte. Aber als ich erkannt hatte, daß es vom Nibelungenlied allein etwa zwanzig Fassungen gibt, ganz zu schweigen von den zahllosen Dichtungen der Nordländer, in denen verwandte Episoden zu Dutzenden auftauchen – und als ich die Unmöglichkeit erkannte, einer Quelldichtung ganz gerecht zu werden, ohne die Erinnerung, die das deutsche Volk von ungefähr an sein wundervollstes Epos in sich trägt, zu verdrießen, da entschloß ich mich, aus allen Quellen das mir am schönsten und stärksten Erscheinende herauszufangen und ihm eine neue Form zu geben.²⁹

Der Eklektizismus ist derjenige der romantischen Dichtung, die mit einem Höchstmaß an Kunst auch ein Höchstmaß an Natürlichkeit zu erreichen

²⁶ BERNDT HELLER: Zur Rekonstruktion der Nibelungen-Musik von Gottfried Huppertz, in: Fritz Lang. Die Nibelungen (Anm. 13), S. 43-48, hier 47. Für die New Yorker Uraufführung von 1924 wurde Wagnermusik verwendet.

²⁷ Zitat von Fritz Lang bei Eduard Jawitz: Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren, in: Film-Kurier 6. Jg., Nr. 72 (24. März 1924), wieder in: GEHLER/KASTEN (Anm. 5), S. 169f., hier 169.

²⁸ HAKE (Anm. 5), S. 43.

²⁹ Von Harbou, Vom Epos zum Film (Anm. 11), S. 96; vgl. auch die Bemerkung Langs, Worauf es beim Nibelungen-Film ankam (Anm. 5), S. 170, die *Edda* und das »mittelhochdeutsche Heldenlied« würden »einer im Verhältnis ganz geringen Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne« gehören.

beansprucht. Das Filmprojekt wendet sich zwar gegen die modernen Aneignungen des Stoffes, benutzt aber seinerseits die raffiniertesten technischen Möglichkeiten der Moderne, um das Vergangene in paradoxer Weise sowohl aus seinem antiquarischen Schlummerzustand zu reißen wie in archaische Unmittelbarkeit zu verwandeln. Es geht nicht um das alte Epos in seiner spezifischen literarischen Gestalt und seinen historischen Kontexten. So wie Spengler und Teile der zeitgenössischen Kunstgeschichte das Prinzip vertreten, das Vergangene sei wesentlich nur unter den Voraussetzungen des Gegenwärtigen zu begreifen,³⁰ so blickt auch der historische Film ganz vom Aktuellen her. Das Alte interessiert als unverstellte Verkörperung der geistigen Disposition einer Nation – die sich dieser Disposition unter gegenwärtigen politischen, kulturellen und medialen Bedingungen je neu zu vergewissern hat:

Sollte der Nibelungenfilm aber zu einer neuen Form des alten Epos werden, so war es notwendig, einen Stil für ihn zu finden, der die Idee des Werkes kristallin ins Licht hob. Die Majestät und fabelhafte Buntheit deutscher Doms mußte ihm einen Hauch verleihen; daneben die unsäglich schöne Schlichtheit des Volksliedes. Es galt, die gespenstische Dämmerung von Nebelwiesen, wo Unholde hausen und Drachen sich träge zum Wasser wälzen – das letzte Gemunkel eines Natur-Märchen-Glaubens – mit der tiefen Inbrunst ernster Gebete im Dom zu vereinen, das Geheimnis der Urelemente mit dem Geheimnis des Weihrauchs.³¹

Die Metaphorik des Kristallinen, in der Moderne beliebt, suggeriert die Möglichkeit eines Zusammenschießens von Bedeutungskomplexen im Momentum und im Punktum. Sie zielt auf Klarheit, Reinheit und Erhabenheit, auf mediale Transparenz. Der Film ist das Medium, in dem nach Langs Vorstellung das Vergangene gleichzeitig zu sich selbst kommt und sich in ein Gegenwärtiges verwandelt. Das heißt aber auch: Die Idee des Volkes trägt nicht einfach die nationale Identitätsstiftung, sie dient auch der Ermächtigung eines Mediums, das sich in seiner Herauspräparierung eines kulturellen Kernbestands selbst zum Kern der (Massen-)Kultur macht und mit einer Aura beinahe religiöser Mythizität umgibt. Das erklärt das Oszillieren des Anspruchs zwischen prägnanter Wiedergabe des Damals und effektvoller Präsenz des Heute. Am Zeitlichen beweist der Film seine Macht, indem er es ins Überzeitliche hebt.³² Das alte Epos markiert

³⁰ Vgl. HANS-JÜRGEN BIENEFELD: Physiognomischer Skeptizismus. Oswald Spenglers »Morphologie der Weltgeschichte« im Kontext zeitgenössischer Kunsttheorien, in: WOLFGANG BIALAS, BURKHARD STENZEL (Hg.): Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Weimar, Köln, Wien 1996, S. 143-155.

³¹ Lang, Stilwille im Film (Anm. 9), S. 163.

³² Ähnlich ANDREAS WIRWALSKI: »Wie macht man einen Regenbogen?« Fritz Langs Nibelungenfilm. Fragen zur Bildhaftigkeit des Films und seiner Rezeption, Frank-

den Punkt, an dem sich ein Archaisches gewinnen lässt – wenn die paradigmatischen Linien klar heraustreten. Von Harbou und Lang geht es um Leitbegriffe, an denen Kontinuitäten sichtbar werden können: Liebe und Hass, Schicksalhaftigkeit und Treue. Die Figuren des *Nibelungenlieds* bieten in ihrer nicht-psychologischen Gestaltung Modelle für solche Paradigmatisierungen. Sie sind aber in ihrem exemplarischen Charakter zu vereindeutigen und zu konkretisieren. Erst dann bilden sie jene Spiegel, in denen sich die eigene Gegenwart zu erkennen vermag. In Einklang mit der Menschlichkeits-Rhetorik der Zeit, wie sie sich beispielsweise in Pinthus' expressionistischer Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1920) niederschlägt, kann Lang damit beanspruchen, den Film in den Rang einer Zeitkunst (im doppelten Sinne) zu erheben:

Der Film als Zeitdokument [...] zeigt den Menschen von heute – oder vielmehr: er muß ihn zeigen – in derselben Übersteigerung, in der ich die Nibelungen zu zeigen versucht habe. Nicht einen Menschen von 1924, sondern den Menschen von 1924. Denn der Mensch als Begriff braucht Überlebensgröße in den Ausmaßen seines Empfindens und Handelns auch da, wo er ganz klein, ganz schäbig wird. Er braucht den Sockel der Stilisierung ebenso, wie ihn die vergangenen Jahrhunderte brauchen. Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt. Um sie eindringlich zu machen, erhebt man sie über die Köpfe der Vorübergehenden.³³

Die Differenzen im Sozialen wie Individuellen werden damit zu solchen des Stils:

Es gibt nur Menschen. Die Unterschiede, die aus den Jahrtausenden entstanden sind, verschwinden zu nichts, wenn Wesen aus Fleisch und Blut – und diese Elemente sind sich doch gleich geblieben – vor die Urbegriffe alles Gefühls gestellt werden: Liebe und Haß, Treue und Verrätere, Freundschaft und Rache sind dieselben heute wie zu allen Zeiten [...]. Das Einzige, was mir zu tun oblag, war, die Menschen von damals durch Menschen von heute lebendig werden zu lassen, indem ich sie den sanften aber unverletzlichen Gesetzen des Stils gehorsam machte. Menschen in Gewändern, die vom Naumburger Dom herabgeholt scheinen, schreiten anders, umarmen sich anders, als Menschen im Frack oder Tea-gown. Aber über den Gewändern erhebt sich – heute wie damals – das Ewig-Tragische, das Ewig-Rätselhafte, das Ewig-Zukunftsvolle: das Menschenantlitz.³⁴

Gezielt unternehmen es somit die Urheber des Films, ihre Bearbeitung in mehrfacher Hinsicht zu nobilitieren: durch das Alter des Epos, den Aufwand der Rekonstruktion, die Überzeitlichkeit des menschlichen Gehalts. Sie entwickeln ein ambivalentes Verhältnis zur Hauptvorlage, dem *Nibelun-*

furt/M. u. a. 1994 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 14), S. 45.

³³ Fritz Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film (zuerst im *Kulturfilmbuch*, 1924), in: Fritz Lang. Die Nibelungen (Anm. 13), S. 13-16, hier 16.

³⁴ Lang, Stilwille im Film (Anm. 9), S. 163f.

genlied, indem sie dieses gleichzeitig evozieren, reproduzieren und überschreiben – ambivalent auch darin, dass Drehbuch, *Nibelungenbuch* und Film je andere Akzente setzen. Bietet das großteils unveröffentlichte Drehbuch eine ausführliche Beschreibung der Einstellungen, verknüpft mit einer Ausmalung des Atmosphärischen und einer Beschwörung des Archaischen,³⁵ so stellt das *Nibelungenbuch* eine eigenständige trivialmythische Version des Stoffes dar, narrativ auf Kriemhild zugeschnitten. Sie ist es, die die gesamte Handlung bis zum Tode Siegfrieds erzählt – dem Markgrafen Rüdiger, als dieser gekommen ist, im Namen Etzels um ihre Hand zu werben. Damit werden die Ereignisse subjektiviert und psychologisiert: Wie Rüdiger erleben auch die Leser sie im Spiegel der von Trauer und Hass geprägten Psyche der Protagonistin. Ihr korrespondiert eine ebenfalls in Affektwerten beschriebene Außenwelt, die sich auf klare Oppositionen (Männlichkeit/Weiblichkeit, Natur/Kultur) gründet und in eine Emphase des burgundisch-deutschen Männerbundes mündet.³⁶ Der Film geht hier, zumindest teilweise, andere Wege. Er bietet ein geradliniges Syntagma. Er betreibt eher Symbolisierung als Psychologisierung. Und er lässt seinen primären Referenzpunkt, das Epos, deutlicher durchscheinen.³⁷

3. Vom Epos zum Film

Der Film setzt auf mehreren Ebenen programmatische Zeichen der Rückbindung an den mittelalterlichen Text. Während die Dramen Hebbels und Wagners eine drei- bzw. vierteilige Struktur besaßen, wiederholt die gleichgewichtige Zweiteilung des Films diejenige des Nibelungenlieds – wobei den 19 bzw. 20 »Aventiuren« nun je 7 »Gesänge« entsprechen. Der Begriff des »Gesangs« ruft eine Vorstellung älterer Epik auf, die sich mit Werken wie der *Ilias* oder der *Odysee*, Dantes *Divina comedia* oder Tassos *Orlando furioso* verbindet und die auch sonst im frühen Film aufgegriffen wurde: 1920 hatte Maurice Mariaud seine an den mittelalterlichen Epen orientierte

³⁵ Auszüge im *Kulturfilmbuch* (Anm. 3). Manuskripte befinden sich in Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek (1. Tl.), Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie (2. Tl.).

³⁶ ALEXANDRA TISCHEL: »Ihr kennt die deutsche Treue nicht, Herr Etzel«. Nation und Geschlecht in Thea von Harbous *Nibelungenbuch*, in: KATI RÖTTGER, HEIKE PAUL (Hg.): Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin 1999 (Geschlechterdifferenz & Literatur 10), S. 264-284; zum *Nibelungenbuch* auch HAKE (Anm. 5), S. 48-51.

³⁷ Grundlage der Analyse ist die vom Filmmuseum München in Zusammenarbeit mit der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung restaurierte Fassung; zu den verschiedenen Versionen des ersten Teils VICTORIA STILES: Fritz Lang's Definitive »Siegfried« and Its Versions, in: *Literature/Film Quarterly* 13/4 (1985), S. 258-274.

Geschichte von Tristan und Isolde in sechs »chants« eingeteilt. Im Falle des Nibelungenfilms unterstreicht die Einteilung in Gesänge die kollektive Rezeption des Stoffes, die heroische Geschlossenheit des Dargebotenen und die in klaren Schritten fortschreitende Fatalität, die sich jeweils in emblematischen Nahaufnahmen am Ende der einzelnen Gesänge konzentriert.³⁸ Ähnlich der beschwerten Schlusszeile der Nibelungenstrophe antizipieren diese Einstellungen ein kommendes unheilvolles Geschehen. Zugleich verstärkt die Siebenzahl jene Suggestion einer alteuropäischen Symbolwelt, die der Film auch durch die Art der Überschriften und Zwischentitel nährt: Archaisch ist die Sprache, die Schrift (Fraktura) und der Initialschmuck – heraldische Tierembleme, zuordnet den einzelnen Figuren und ihren Eigenschaften. Das Reh steht in Verbindung mit Kriemhild, der Falke mit Siegfried, der Wolf mit Hagen – ein Spiel mit den Modalitäten der Repräsentation: Aus den Schriftzeichen ragen die Bildzeichen hervor, die wiederum in den filmischen Bildern ihre Konkretisierung erfahren. Auf diese Weise wird gleichzeitig der Anschein von Mittelalterlichkeit erweckt und dessen filmischer Ursprung bewusst gehalten. Ähnliches gilt auch auf der Handlungsebene: Die Umsetzung der Handlung des Epos erfolgt unter den spezifischen Bedingungen filmischer Ästhetik.³⁹

Das gilt schon für den Aufbau der Handlungskonstellation. Im *Nibelungenlied* lieben sich Siegfried und Krimhild aus der Ferne, als sie nur voneinander gehört haben – sie sind füreinander bestimmt und es bedarf bloß einer Erwähnung, den Auszug des Helden auszulösen. Der Film erfindet eine Erzählerfigur, die dem Bericht über Kriemhild eine Stimme verleiht, und visualisiert das Erzählte.⁴⁰ Ein Knecht Mimes berichtet von der »Königsburg zu Worms«. Die Kamera zeigt die ritualisierte Ereignislosigkeit eines Kirchgangs und einer Messe. Mit dem Blick auf das andächtig ge-

³⁸ GUNNING (Anm. 39), S. 42f.

³⁹ Wichtige Beiträge in dieser Hinsicht bieten FRIEDA GRAFE, ENNO PATALAS, HANS HELMUT PRINZLER: Fritz Lang. München, Wien 1976 (Reihe Film 7); VICTORIA M. STILES: The Siegfried Legend and the Silent Screen. Fritz Lang's Interpretation of a Hero Saga, in: Literature/Film Quarterly 4 (1980), S. 232-236; KLAUS KANZOG: Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner, in: BORCHMEYER (Anm. 23), S. 203-223; HAKE (Anm. 5); TOM GUNNING: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity. London 2000, S. 34-51; HEINZ-B. HELLER: »... Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt ...«. Fritz Langs *Nibelungen*-Film als »Zeitbild«, in: HEINZLE/KLEIN/OBHOF (Anm. 23), S. 497-509.

⁴⁰ Vgl. GUNNING (Anm. 39), S. 41. Das *Nibelungenbuch* erläutert, wie der Erzähler zu seinem Wissen gelangte: »Er war vor Jahr und Tag in der Welt gewesen, war den Rhein herab gefahren und hatte Abenteuer erlebt, die ihn in Blutfehde brachten. Er floh aus der Welt in den Wald, und dort blieb er, aber er hatte die Welt nicht vergessen; gern sprach er von ihr. Die anderen horchten mit offenen Mäulern« (S. 38).

senkte Haupt Kriemhilds enden Einblendung und Erzählerbericht. Mit dem Blick auf die Versunkenheit des zuhörenden Siegfried wird der Entschluss zum Aufbruch motiviert: »Ich will ausziehen, Kriemhild zu gewinnen!« Die filmische Wiedergabe des Erzählten schließt nicht nur die akustische Lücke des nicht vernehmbaren Berichtes, sie bezeugt auch die Objektivität des Berichteten. Handlungsinterne Narration und visuelle Darstellung sind nicht voneinander zu scheiden. Das mittelalterliche Motiv der Fernminne erhält Plausibilität und Authentizität.

Überdies erfolgt eine spezifisch filmische Verschränkung mittels wechselseitiger Aus- bzw. Rückblicke: Erfährt Siegfried im Wald von Kriemhild, so diese am Hof von Siegfried – durch die Gesänge Volkers, die zugleich die Verknüpfung herstellen zwischen dem, was der Film zeigt, und dem, was er selbst ist: epische Vergegenwärtigung. Volkers Lied im zweiten Gesang wird in feierlichem Tempo, von einem Instrument begleitet, vorgelesen; die Zwischentitel zeigen eine historisierende Versformigkeit des von Siegfrieds nibelungischen Taten erzählenden Liedes an. Zugleich suggeriert der Film, diese Taten seien unmittelbare Vorgeschichte der Jetztzeit, trifft doch der als Drachentöter besungene Siegfried, der sowohl Teil der visualisierten Sage wie Teil der Filmhandlung ist, just dann vor den Toren Burgunds ein, als Volkers Lied geendet hat; der Vortrag bringt ihn gewissermaßen herbei. Gibt im *Nibelungenlied* Hagen seinen Herren in einer Binnenerzählung Aufschluss über Siegfrieds heroische Vergangenheit (Str. 86-101), so ist es im Film der Spielmann, der Kriemhild und der anwesenden Gesellschaft im Pallas zur Unterhaltung vorträgt.⁴¹ Hagen besitzt hier demnach keinen Wissensvorsprung gegenüber den Königen, was Siegfrieds Vergangenheit betrifft, wohl aber Ahnungen hinsichtlich der Zukunft (er fordert, Siegfried den Empfang zu verweigern). Auch der Inhalt der Vorgeschichte weicht von jener im *Nibelungenlied* ab: Die körperliche Verletzlichkeit Siegfrieds wird im Epos nicht schon in Hagens Bericht thematisiert, Hagen erfährt von ihr selbst erst im Zwiegespräch mit Kriemhild (Str. 896f.).⁴² Für den Spannungsaufbau ist diese Vorziehung von weitreichender Bedeutung: Nicht nur Hagen, auch die Zuschauer wissen von nun an, dass Siegfried nicht im ehrenhaften Kampf sterben wird;⁴³ die spannungsvolle Frage nach den kausalen Bedingungen für seinen Tod steht im Raum.

⁴¹ In Hebbels *Nibelungen* hatte Siegfried seine eigene (sogar für Hagen neue) Geschichte erzählt, um sich als geeigneter Brautwerbungshelfer für Brünhild zu präsentieren (I.4,538-649).

⁴² Bei Hebbel (II.4,6,2008-2020) scheint Hagen ebenfalls bereits aus »Liedern« von der Verwundbarkeit Siegfrieds erfahren zu haben, als er Kriemhild auszufragen versucht.

⁴³ STILES, *The Siegfried Legend* (Anm. 39), S. 234.

Um den Wesenskern des Stoffs herauszupräparieren, drängt der Film die Ereignisse gegenüber dem Epos auf einen knapperen Zeitraum zusammen und unterstreicht ihren unausweichlichen Verlauf. Im *Nibelungenlied* reisen Siegfried und Kriemhild nach ihrer Hochzeit nach Xanten, wo Kriemhild nach 10 Jahren einen Sohn zur Welt bringt (Str. 715); nach Siegfrieds Tod lebt sie 13 Jahre als Witwe (Str. 1142); am Hunnenhof verbringt sie wiederum 13 Jahre, bevor sie ihre Brüder zu sich einlädt. Im Film dagegen bricht der Königinnenstreit kurz nach der Hochzeit aus, ohne dass Siegfried und Kriemhild den Burgundenhof je verlassen hätten; der zweite Teil beginnt in einem Zeitsprung mit der Werbung Etzels und lässt die Ladung der burgundischen Gäste mit der Geburt von Etzels Sohn zusammenfallen, der im Epos bereits fünf Jahre alt ist, als Kriemhild nach ihren Brüdern schickt (vgl. Str. 1387). Ausgespart sind überdies die Reisen ins Hunnenland. Die Ereignisse konzentrieren sich auf die dramatische Konstellation der Hauptfiguren. Auch die langen und gewaltvollen Saalschlachten, die im Epos die 32. bis 37. Aventure, im Film den 6. und 7. Gesang füllen, werden verkürzt. Im *Nibelungenlied* erlaubt die je neu drohende Eskalation eine Reflexion der Semantiken von Gewalt und Kommunikation. Hagens und Volkers Sitzwacht sowie der Buhurt führen prekäre Momente der spielerischen Gewaltinszenierung der mittelalterlichen Kultur vor; das Auftreten eines effeminierten Hunnen lässt die heroischen Normen erkennen; das sukzessive Eingreifen der hunnischen Gäste (Hildebrant und Dietrich) in die Kampfhandlung erlaubt es, aporetische Dimensionen kommunikativer Codes auszuerzählen. Im Film spielt all dies keine Rolle. Hier richtet sich das Interesse weniger auf die Mechanismen und Bedingungen von Gewalt(vermeidung) als auf das Ausharren der burgundischen Helden unter extremen Bedingungen. An die Stelle der literarischen Reflexion der Inkommensurabilität konkurrierender Codes in der hochmittelalterlichen Gesellschaft tritt der Mythos eines opferbereiten Deutschtums.

Die erhöhte Komplexität der filmischen Zeichen geht einher mit einer Reduktion des thematischen Panoramas. Lang selbst hat als besondere Aufgabe des Films neben der technischen Herausforderung, »die Welt des Mythos für das 20. Jahrhundert wieder lebendig werden zu lassen«, die klare Strukturierung genannt:

Die zweite Hauptaufgabe mußte meiner Empfindung nach sein, in den Nibelungen vier vollkommen in sich abgeschlossene, einander fast feindliche Welten, streng zu unterscheiden und jede in sich selbst zu einem Gipfel zu führen: Die Welt von Worms, das hieß die Welt einer schon überfeinerten Kultur, in der jede Geste, jedes Gewand, jeder Gruß von einer fast müden, aber sehr adligen zur Sitte gesteigerten Einfachheit war. Und dabei war es notwendig, glaubhaft zu machen, daß in den fast kahlen, unsäglich ernsten Räumen Menschen lebten und ihr Schicksal erfüllten. Das hieß, der Stil des um die Menschen her Erbauten durfte

mir die Menschen nicht erdrücken, er mußte Rahmen bleiben, der mir die Menschen steigerte.

Die zweite Welt: Die Welt des jungen Siegfried, der sich als Schmiedegeselle Mime's das Schwert, mit dem er den Drachen erschlägt, selber schafft, – der Dom des Waldes, die im Dämmer liegenden Wiesen, die verkrüppelten Bäume, in denen gespensterhaft-elfisch der Herr der Zwerge, Alberich, haust. Gleichsam die Welt des Unterirdischen, reich an Gold, an Spuk, an Geheimnissen des Steins.

Die dritte Welt: Die Welt Brunhilds, Isenland, das Nordlicht, fremde, bleiche, eisige Luft, in der die Menschen wie verglast aussehen. Blöcke erstarrter Lava, grau, schwarz, darüber die Ewigkeit eines im Nordlicht ruhelos zuckenden Himmels.

Die vierte Welt: Die Welt der Hunnen und Etzels, des Asiaten, dem Herrn der Erde, dessen Schicksal sich an der unerbittlichen Liebe seines Weibes zu einem Toten, an der Rache für diesen ihm fremden Toten, erfüllt.

Durch diese vier Welten schritten die gleichen Menschen, nicht alle den vollen Weg, auf vielfach sich kreuzenden Pfaden. Die Schicksale dieser Menschen aus ihren Ursprüngen her zu erklären und notwendig erscheinen zu lassen, so daß alles, was geschieht, nach dem Gesetze einer unerbittlichen Folgerichtigkeit geschieht – darauf kam es mir an.⁴⁴

In Bezug auf die solchermaßen definierten Welten gewinnen die Figuren andere Züge als im Epos. Siegfried beispielsweise erscheint eingangs als strahlender, mit einem Fell dürtig bekleideter Heros, der sich in der Höhle Mimes ein Schwert schmiedet, von dem ungestalten, tierhaften Gnom missgünstig beobachtet. Das entspricht dem Beginn von Wagners drittem Teil der *Ring*-Tetralogie und bringt eine prägnante, etablierte szenische Formel ins Spiel, die zugleich auf den spezifischen Charakter des Helden hinweist: Anders als im *Nibelungenlied* ist er bei Lang nicht in einen Familienzusammenhang eingebunden. Er wird nicht als höfischer Königssohn am Xantener Hof vorgestellt, den die aufwendige Zeremonie der Schwertleite rituell in den Ritterstand erhebt (Str. 27-42). Er ist Bewohner eines märchenhaft-archaischen Riesenwaldes, Teil einer »Welt des Unterirdischen, reich an Gold, an Spuk, an Geheimnissen des Steins«. Doch heißt dies nicht, der Film würde nunmehr der Oper folgen: Nicht Nothung wird auf dem Amboss wiederhergestellt, keine prophetische Verheißung des magischen Schwertes vorgenommen, kein Götterhimmel zur Erscheinung gebracht. Mehr noch: Mime, der mächtige Intrigant der Oper, kommt im Film nach dem ersten Gesang nicht mehr vor. Er hat in der ersten Szene vor allem die Funktion, die Welt zu kennzeichnen, aus der Siegfried kommt und aus der er von vornherein herausragt – wie die Kamera deutlich macht: erdnah, dunkel, in Aufsicht wird Mime gezeigt, feuernah,

⁴⁴ Lang, Worauf es beim Nibelungen-Film ankam (Anm. 16), S. 171f.; zu den vier Welten HELLER (Anm. 39), S. 502-504.

lichthaft, in Untersicht dagegen Siegfried.⁴⁵ Die Welt, die er hinter sich lässt, indem er sich an den Hof in Worms aufmacht, ist eine archaisch-feindselige, in der sich dubiose frühmenschliche Kreaturen und vorzeitliche Bestien tummeln: Mime schickt den ahnungslosen Helden zum Drachen, und kaum hat jener das eher unaggressive Untier sportlich erledigt, lauert schon das Alter ego Mimes, Alberich, auf ihn.⁴⁶ Erst als er diesen überlistet und den Hort gewonnen hat, ist die Nibelungenwelt ruhig gestellt – was der Film im spektakulären Bild der versteinernen Zwerge einfängt.

Es wird deutlich: In einem Modell kategorial verschiedener Welten ist kein Platz für die im Epos betriebene Exponierung Xantens als Herkunftsorts Siegfrieds und zweiten Ortes höfischer Kultur. Den Vordergrund bildet der Hof in Worms, ihm zugeordnet Ornamentalik, christliche Symbolik und höfische Prägung, deren Untergang mit den Burgunden am Ende zu einem absoluten Untergang der höfischen Welt wird. Diese Welt steht zwar mit den anderen in Verbindungen, zugleich aber zu ihnen in Opposition. Das nibelungische Reich der ersten beiden Gesänge ist die extreme Gegenwelt, seine Vertreter teilen anders als im *Nibelungenlied* nicht die Normen und Gesetzmäßigkeiten adliger Tugenden, sondern erscheinen als überzeichnete Gegenbilder zu Siegfrieds argloser Frohnatur. Der Alberich des *Nibelungenliedes*, der Siegfried angreift, um seine erschlagenen Herren zu rächen (Str. 96, 1-3), stellt einen vorbildlichen Vertreter des stratifikatorischen Gesellschaftsverbandes dar. Bei der Unterwerfung heißt es: *Albrich der vil starcke dô die kameren gewan. – Er muos' im sweren eide, er diente im sô sîn kneht. | aller hande dinge was er im gereht* (Str. 97,4-98,2; vgl. auch 498). Der Film hingegen inszeniert mit der ästhetischen auch eine ethische Gegensätzlichkeit. Wird Siegfried im *Nibelungenlied* aufgrund einer spezifischen politischen Konfliktlage in den Streit der Nibelungenkönige, deren Vasall Alberich ist, involviert (Str. 91), so wird er im Film in den Begegnungen mit Alberich, der hier Nibelungenkönig ist, nur deshalb gewalttätig, weil der Zwerg ihn zweimal aus dem Hinterhalt zu töten versucht. Auch den Nibelungenhort gewinnt er beinahe absichtslos gegen Alberich. Nur was den Drachen angeht, scheint er aus eigener Initiative zu handeln – und

⁴⁵ Im *Nibelungenbuch* erscheint Mime als »Zwerg« (S. 37), in der Darstellerlegende des Films als »Schmied«. Zu den Vorbildern der von Wagner benannten Figur CORD, Bd. III (Anm. 23), S. 281-286. Zur Gegenbildlichkeit von Mime und Siegfried KAES (Anm. 14), S. 330, und insbesondere DAVID J. LEVIN: Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal. Princeton 1998, S. 102.

⁴⁶ Das *Nibelungenbuch* konkretisiert die Vagheit des Filmes in der Festlegung der Verwandtschaft, indem es wie Wagners *Ring* Alberich als Bruder Mimes bezeichnet (S. 47). Zur fehlenden Motivierung der Drachentötung STILES (Anm. 39), S. 233.

genau dies wird verhängnisvolle Folgen haben: Das durch die Schwanzspitze des sterbenden Tiers vom Lindenbaum geschüttelte Blatt trübt die gerade erst erworbene Unverwundbarkeit und prägt dem Helden als Fragilität ein, was eigentlich Effekt seiner übermäßigen Stärke ist. Siegfried geht nicht nur gehärtet aus der Vorzeitwelt hervor, er transportiert auch ein Stück von dieser in die scheinbar fest gefügte höfische Welt, die es hervortreiben, sichtbar machen, schließlich zur Auslöschung des heroischen Übermenschen verwenden, zugleich aber ihre eigene Verwundbarkeit exponiert finden wird. Es bedarf nur der Katalysatoren, die eine wie die andere zum Austrag zu bringen. Eine entscheidende Rolle kommt dabei Hagen zu: Einäugig wie der Drache, wird er Siegfried genau dann erledigen, wenn dieser sich erneut zu einem Wasser niederlässt, diesmal nicht zum Baden, sondern zum Trinken – einige der Kontinuitätsmarkierungen, die der Film setzt.⁴⁷

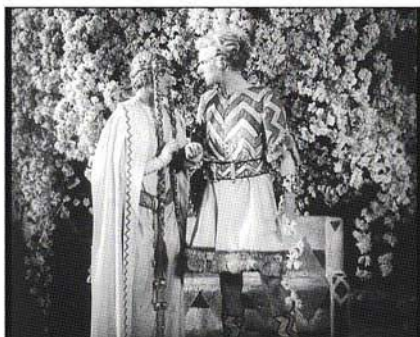
Schon eingangs zeichnet sich jedenfalls jenes Bild des makellosen und lauter, naturnahen und unschuldigen, dynamischen und kraftstrotzenden Helden ab, das im zeitgenössischen nationalen Diskurs ein Echo findet.⁴⁸ Ihm entspricht Siegfrieds Widerwille gegen Intrige und Heimlichkeit. Im *Nibelungenlied* schlägt er umstandslos auf Gunthers Frage, ob dieser ihm bei der Werbung für Prünhild helfen wolle (332,1f.), die Abmachung vor: *gāstu mir dīne swester, sō wil ich ez tuon* (333,2). Auch als er am Morgen nach der Hochzeitsnacht von Gunthers gescheitertem Versuch hört, die Ehe mit Prünhild zu vollziehen, bietet er sich aus eigenen Stücken als Helfer an (Str. 651-654).⁴⁹ Der Film präsentiert demgegenüber einen stolzen, aufrichtigen und schlichten Helden: Wie schon bei seiner Ankunft in Worms lehnt er es – aus Standesgründen – zunächst ab, Gunther in irgendeiner Weise zu dienen, und weigert sich dann abermals, den Betrug auszuführen, bis er schließlich, von Hagen hartnäckig überredet, misstrutig einwilligt. Auch der Blickwechsel mit Gunther, nachdem Siegfried Brunhild mit Gewalt niedergezwungen hat, verrät das Unbehagen an der Hintergehung der Königin. Siegfried ist ethisch und körperlich eine Lichtgestalt – das

⁴⁷ Vgl. STILES (Anm. 39), S. 233f.

⁴⁸ Zu den historischen Metamorphosen der Siegfriedfigur HERFRIED MÜNKLER, WOLFGANG STORCH: Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos. Nördlingen 1988 (Rotbuch 330); GÜNTHER HESS: Siegfrieds Wiederkehr. Zur Geschichte einer deutschen Mythologie in der Weimarer Republik, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6 (1981), S. 112-144.

⁴⁹ Bei Hebbel warnt Siegfried Gunther allererst vor Brunhild und er bietet sich sodann an: »Ich bin bereit mit dir hinabzuziehn, | Wenn du die Schwester mir als Lohn versprichst« (I.4,510f.). Nach dem Fiasko in der Hochzeitsnacht allerdings muss er von Hagen und Gunther überredet werden, noch einmal Brunhild zu betrügen (II.2,2,8). Zur Konstitution der Identitäten Siegfrieds und Gunther in dieser Szene TISCHEL (Anm. 22), S. 137-144.

Unrecht seiner Ermordung angesichts der erwiesenen Hilfeleistungen umso monströser.



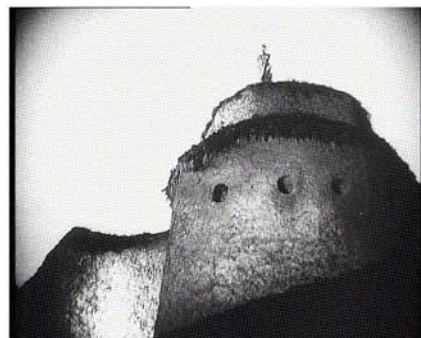
Der Film konstruiert Antagonismen in Form von Oppositionen zwischen hell und dunkel, hoch und niedrig, gerade und krumm. Helle Figuren sind Siegfried und Kriemhild, dunkle Hagen und Brunhild, zwischen ihnen die grauen, lavierenden Burgunderkönige. Siegfried und Hagen erscheinen von vornherein als latente Gegner; schon in der ersten Situation vor König Gunther geraten sie beinahe aneinander. Kriemhild wiederum ist die eigentliche Erscheinungsfläche für die sich vollziehenden Veränderungen: Zunächst weiß gekleidet, Verkörperung von Reinheit und Keuschheit, wird sie mit Siegfrieds Tod zur düsteren schwarz gewandeten Rachegöttin, deren blondes Haar unter dem Helm verschwindet.⁵⁰ Ihre Gegenspielerin, häufig durch visuelle Symmetrie verdeutlicht, ist Brunhild, die schwarze, amazonenhafte Königin, die durch ihren geflügelten Helm mit Hagen und den im Falkentraum angedeuteten Feinden assoziiert wird,⁵¹ die zugleich aber eine besondere Beziehung zu Siegfried besitzt. Als ihr im dritten Gesang die Runenleserin die Ankunft »fremder Helden« verkündet, zeigt eine Einblendung das angelegte Drachenschiff: Hagen ist zu erkennen, der die Landung überwacht, Siegfried, der sich seines Schimmels annimmt. Vor Siegfried, der in den weiteren Bildern dominierend den Tross zur isländischen Burg hin anführt, erlischt das Feuermeer – er erweist sich als derjenige, von dem die Seherin sprach (»Wenn der Stärkste kommt, erlöschen von selbst die Flammen«) und den auch Brunhild sofort bemerkt, als er vor ihr erscheint: Zwar steht Gunther an der Spitze der Burgunden, die vor

⁵⁰ HAKE (Anm. 5), S. 46.

⁵¹ STILES (Anm. 39), S. 235. Das Epos nutzt bekanntlich das Motiv des Falkentraums nur zur unspezifischen Andeutung, die zwei Adler des Traumbildes würden für Kriemhilds *nächste Mägen* (Str. 19,3) stehen, die Siegfried erschlagen werden.

Brunhilds Thron treten, doch in Siegfried erkennt sie den ihr Gemäßen (»Willkommen, Held, zum Kampf auf Leben und Tod!«).

Lang und von Harbou machen damit, indem sie ein dem *Nibelungenlied* fehlendes, aber in der isländischen Sagatradition und den dramatischen Stoffbearbeitungen des 19. Jahrhunderts verbreitetes Motiv aufgreifen, die Bestimmung der beiden Vorzeitheroen Siegfried und Brunhild füreinander sichtbar. Doch tun sie dies nicht, indem sie eine gemeinsame Vorgeschichte der beiden andeuten, sondern indem sie das Moment des Schicksalhaften verstärken. Die Seherin ist es, die zwischen den beiden Figuren vermittelt, ihr Schicksalswurf der Stäbe, den der Film als Sinnbild für die Geworfenheit nimmt, die das Geschehen durchwaltet. Formal wiederholt sich die Situation von Worms: Abwesendes wird durch kundige Figuren vergegenwärtigt und im Film visuell umgesetzt, bis an den Punkt, an dem es – genauer: er (Siegfried) – in der Gegenwartshandlung selbst anwesend ist. Doch die Wiederholung zeigt auch den Unterschied: In Worms wird mit Siegfrieds Erscheinen die mythische Figur real, auf Island hingegen mit seinem Erscheinen noch einmal eine Teilhabe an der mythischen Welt eingefordert, die doch schon durch die Teilhabe an der burgundischen Welt konterkariert wird.



Die Parallele ist deutlich: eingangs der von einem Regenbogen überwölbte bewaldete Felsen, dann die Vision der von oben beleuchteten schnörkellosen Königsfeste, jetzt die von den Sonnenstrahlen umkränzte Felsenburg, ihrerseits gespiegelt in der hunnischen Feste des zweiten Teils. In der Felsenburg scheint zusammenzutreffen, was die beiden anderen Welten ausmacht – so wie auch in Brunhild und ihren Frauen Archaik und Kultur sich verbinden. Doch deutlich wird auch die Paradoxie: Das, was die Helden und die Zuschauer vor sich sehen, liegt zugleich auch schon hinter ihnen. Siegfried gehört zwei Welten an und kann ihnen doch nicht gleichzeitig angehören.

Schon das Epos hatte daraus ein vielschichtiges Spiel von Sehen und Nicht-Sehen gemacht, in dessen Zentrum Siegfrieds visuelles Verschwinden mit Hilfe der Tarnhaut stand.⁵² Der Film entwirft ein Ermächtigungsszenario par excellence. Er zeigt sich als das Medium, das die visuelle Paradoxie nicht nur behaupten, sondern vorführen kann. Siegfried ist zu sehen, wie er geisterhaft-durchsichtig die Wettkämpfe vollzieht und später, als es darum geht, Brunhild endgültig Gunther gefügig zu machen, wie er in die Gestalt Gunthers sich verwandelt. Zu sehen sind aber jeweils auch Brunhilds Blicke, die das Befremdliche des Geschehens reflektieren.⁵³ Sie vermag den als den Stärksten zu erkennen, der eigentlich im Hintergrund stehen soll, und sie ahnt, dass hinter dem, der ihr als Gunther entgegentritt, ein anderer sich verbirgt. Sie starrt ihren Antagonisten und die Zuschauer an, und die letzteren sehen, dass sie den ersteren gerade nicht zu sehen vermag. Sie wird damit zur eigentlichen Figur der Ambivalenz im Film. Betrogen und selbst trügend, entmachtet und mit ihrer Lähmung wiederum den burgundischen Hof lähmend, stellt sie ein entscheidendes Element des sich vollziehenden Verhängnisses dar. Ihre Gemütszustände und Handlungsmotivationen bleiben vieldeutig. Eifersucht ist als Antrieb für ihre Provokationen ebenso denkbar wie das Skandalon der Standesfrage. Als Kriemhild und Siegfried im fünften Gesang sich vor dem blühenden Kirschbaum in den Armen liegen, wendet Brunhild sich, neben dem Kemenatenfenster stehend, sinnierend von dem Anblick ab, ohne dass die Zeichen der Verbitterung klar lesbar wären. Auch bei der Nahaufnahme in der Kemenate nach dem eskalierten Königinnenstreit legen die versteinerten Blicke der Gekränkten nicht offen, was in ihr vorgeht. Bei ihrem letzten Auftritt erscheint sie als einsame Figur: Sie zieht den schwarzen Mantel um sich fester und bewegt sich, während ihr Schatten an der hellen Wand wächst, auf die Kamera zu. Ihre geschlossenen Augen signalisieren den

⁵² JAN-DIRK MÜLLER: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998, S. 249-295.

⁵³ Vgl. auch KANZOG (Anm. 39), S. 215.

definitiven Bruch mit der trügerischen Ordnung der Sichtbarkeit. Die Augen Kriemhilds hingegen sind, dunkel umrändert zwar, weit geöffnet im Hass. Am Ende des ersten Teils sieht man Brunhild zusammengesunken wie eine Trauernde, tatsächlich aber durch Selbstmord dem Geliebten nachgestorben, vor der aufgebahrten Leiche Siegfrieds, neben ihr Kriemhild, die im zweiten Teil selbst die Rolle der dunklen Rächerin übernehmen wird. Damit ist die Unbestimmtheit des Epos (und der neueren Adaptationen), was das Schicksal Brunhilds angeht, aufgelöst, zugleich eine Erstarrung beider Frauenfiguren im Ikonischen vorbereitet. Das Memorialbild, angelehnt an Denkmäler der Zeit, trägt schon den Keim tragischer Selbstzerstörung in sich. Es legt aber auch nahe, dass Brunhild und Kriemhild enger verbunden sind, als es die augenfälligen Oppositionen erscheinen lassen.

4. Ornament und Masse

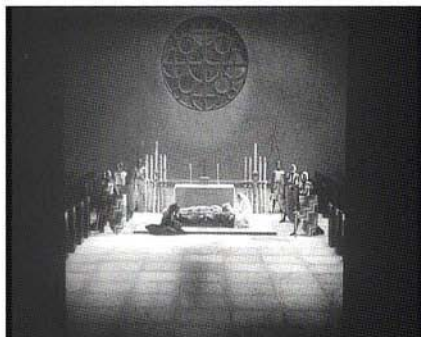
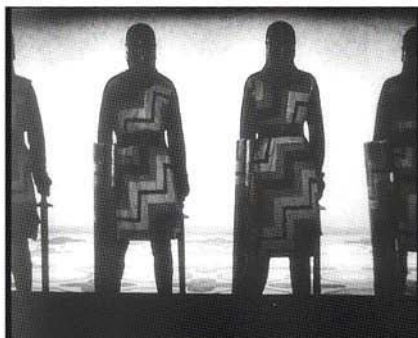
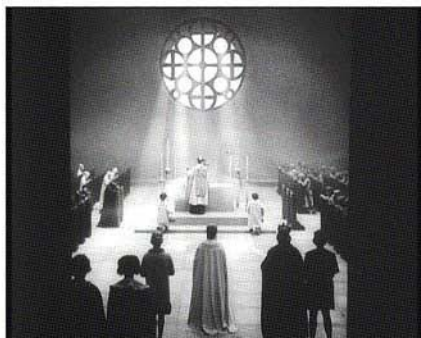
Das Schlussbild des ersten Teils schlägt den Bogen zu den Anfangsbildern, in denen die burgundische Welt präsentiert wurde. Wieder sieht man den großen Torbogen, durch den sich die Figuren auf die Kamera zu aus dem Hellen ins Dunkle bewegen, nur ist es jetzt Kriemhild allein, die erscheint. Wieder blickt man von oben in die Kirche hinein, nur haben jetzt die Rittersoldaten die Stelle der Betenden eingenommen – jene unbeweglichen Rittersoldaten, durch deren Spalier hindurch man eingangs den zeremoniellen Einmarsch der burgundischen Großen beobachten konnte.⁵⁴ Wo sich zunächst das Ritual der Messe vollzog, vollzieht sich nun das Ritual der Trauer und des Totengedächtnisses. Die burgundische Welt hat sich nicht vollständig verwandelt, aber einen entscheidenden Schritt getan zu ihrer eigenen geschichtlichen Erstarrung.

Schon von Anfang an zeigt sich diese Welt als eine der Etikette, steif, feierlich und zeremoniell.⁵⁵ Präsent ist die militärische Macht. Die Figuren schreiten gemessen. Es herrschen Klarheit und Ordnung, Geradheit und Eckigkeit. Gewänder, Raumschmuck und Wände werden von geometrischen Mustern bestimmt. Überall kommt das Ornamentale zum Vorschein. Es repräsentiert mehr als nur einen Zug zur Verfeinerung innerhalb der höfischen Welt, es ist, so die Suggestion des Films, deren Wesenszug

⁵⁴ Ebd., S. 208f.

⁵⁵ In einem Brief vom 3. Oktober 1968 schrieb Fritz Lang an Lotte Eisner: »Ich sah die Burgunden-Könige mit ihren prachtvollen Gewändern als eine bereits im Absteigen begriffene *decadente Gesellschaftsklasse*, die mit allen Mitteln ihre Ziele erreichen will«; AURICH/JACOBSEN/SCHNAUBER (Anm. 1), S. 97f. Zum Ornamentalismus zuletzt in seinen verschiedenen Aspekten konzise GUNNING (Anm. 39).

schlechthin. Die Korrespondenzen zwischen den Mustern auf den Dingen und Flächen sowie den Mustern der Figurenchoreographie erweisen das Ornamentale als eine Art höheres Gesetz, das das Handeln der Einzelnen auf die Ganzheit bezieht und in die Nähe des Schicksalhaften rückt.



Lang folgt damit dem beim Laienpublikum viel gelesenen Kunsthistoriker Wilhelm Worringer, der den »gotischen Formwillen« als eine Transformation nordisch-primitiver, nicht zuletzt in Tierformen konzentrierter Ornamentik gedeutet hatte. Gilt das Ornamentale generell als Verkörperung einer apriorischen Disposition »in paradigmatischer Reinheit«, nämlich als »genaue[r] Ausdruck des Verhältnisses, in dem die betreffende Menschheit zur Welt steht«, so vertritt die Gotik mit ihrer Umformung des zunächst Ausdrucklosen ins Ausdruckhafte eine ambivalente Bewegung, in der das Übermächtige der Wirklichkeit zugleich gebändigt und gesteigert erscheint: Worringer sieht »in dieser Linienphantastik mit ihrer aller organischen Mässigung baren, fieberhaft gesteigerten Bewegtheit das intensive Verlangen, eine Welt unsinnlicher resp. übersinnlicher geistiger Ausdrucksformen

zu schaffen.«⁵⁶ Lang zeigt, wie fragil dieses Verlangen ist: bedroht nämlich einerseits von den Energien und Trieben, die in abstrakter Form aufgehoben werden sollen, andererseits von der Totalität des abstrahierenden Prinzips, das die Gesellschaft im Ganzen erfasst und fraglich macht, ob die Kunst, die »vorher Beschwörung und Negation des Lebens war«, nun »zu einer idealen Steigerung des Lebens« wird.⁵⁷ Im Film scheint diese Steigerung kaum aus dem Innern der burgundischen Welt möglich. In ihr bleiben Figuren und Gruppen geometrisch »gebunden« – vom Kreuz, das Kriemhild auf Siegfrieds Gewand stickt, überblendet Lang auf die Reihe der Speere, aus denen Hagen den tödlichen wählt. Das Metaphorische wird zum Realen, doch die Protagonisten entkommen der Zeichenhaftigkeit sowenig wie der Schicksalhaftigkeit. Siegfried Kracauer wird wenige Jahre später, wo er das moderne Leben in seiner Spannung zur anonymisierenden Ornamentalität der Masse entwirft, diese Dimension herausheben: »Ein Strom des organischen Lebens wälzt sich von den schicksalhaften verbundenen Gruppen zu ihren Ornamenten, die als magischer Zwang erscheinen und so mit Bedeutung belastet sind, daß sie sich zu reinen Liniengefügen nicht verdünnen lassen.«⁵⁸

Kracauer sieht in der Ornamentalisierung einen »Rückschlag in die Mythologie« und unternimmt eine ideologiekritische Aufklärung seines selbst ornamentversessenen Jahrzehnts. Dass das Ornament im Film auf der Kippe zwischen Archaik und Dekadenz steht, spiegelt insofern eine durchaus aktuelle Ambivalenz – von der auch der nordische Heros nicht ausgenommen bleibt. Siegfried ist in der Welt der geometrisierten Kultur kein Fremdkörper. Mit seinem reich ornamentierten Königsmantel passt er ins Ambiente, obschon er andererseits durch seine Lichthaftigkeit und Beweglichkeit heraussticht. Mit Siegfried kommen Helle und Leben in die graue burgundische Hofexistenz. Mit ihm erhalten die Elementarkräfte (Feuer, Wasser) Einzug. Mit ihm bricht ein Stück Natürlichkeit in die Künstlichkeit ein. Als er und Kriemhild sich einige Zeit nach der Rückkehr aus Island im Garten unter dem Kirschbaum treffen, bilden sie eine Einheit mit der sie umgebenden Natur. Brunhild hingegen, die sie beobachtet, bildet eine Einheit mit dem dunklen, halbgeöffneten Vorhang, durch den

⁵⁶ Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*. München 1911, 8.-12. Aufl. 1920, S. 42f. Zum zeitgenössischen Kontext der Schrift MAGDALENA BUSHART: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*. München 1990; CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. Paderborn 2005.

⁵⁷ Worringer, ebd., S. 17.

⁵⁸ Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse* (1926), in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von KARSTEN WITTE*. Frankfurt/M. 1977 (suhrkamp taschenbuch 371), S. 50-63, hier 51. Zu Kracauer auch HELLER (Anm. 39), S. 506f.

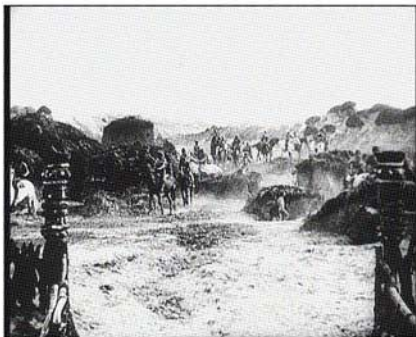
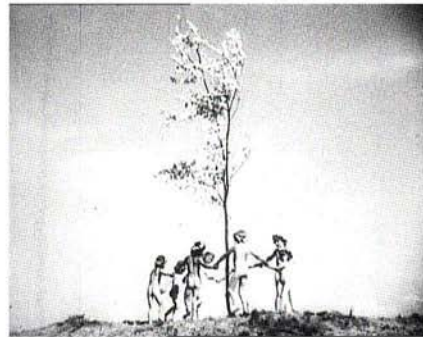
wir auf sie blicken (s. oben). Wieder ist die visuelle Antithetik deutlich. Leben, Kraft und Dynamik verkörperte auch Brunhild – vor ihrer Niederlage gegen Siegfried. Durch diese wird sie zum Gegenprinzip, das schließlich dazu beiträgt, das Leben aus Worms zu vertreiben.

Der konkreten Versteinerung der Nibelungenwelt, die mit Siegfrieds Aufbruch nach Worms einherging, korrespondiert eine symbolische der burgundischen Welt nach Siegfrieds Tod. Mit dem Bild der trauernden Kriemhild, schwarz gekleidet in Siegfrieds Mausoleum, umgeben von ihren Frauen, beginnt der zweite Teil des Films. Es ist Winter. Die Helligkeit der Gewänder ist der des Schnees gewichen, das mythische Feuer, das mit Siegfried in Beziehung stand, hat dem Kaminfeuer Platz gemacht. Schwerenmütig sitzt ein einsamer Gunther auf seinem Thron. Hagen versenkt mit dem Hort das letzte Stück von Siegfrieds (und Kriemhilds) Macht in der Donau. Doch die Erstarrung wird aufgebrochen, indem noch einmal eine andere Welt ins Spiel kommt: diejenige Etzels, der als ferner Brautwerber ebenso in einer Irisblende eingeblendet wird wie die ferne Braut Brunhild im ersten Teil. Der Auszug ins Land Etzels markiert einen Neubeginn: Es ist Frühling, die Sträucher blühen, das Leben kommt wieder in Bewegung. Allerdings auf fremdartige Weise. So wie das weite Hunnenland in Opposition steht zur geschlossenen Wormser Burg, so sind auch die Lebensformen und Bildstrukturen gegensätzlich angelegt: statt Vertikalen Horizontalen, statt Ordnung Chaos, statt Strenge Ausgelassenheit, statt Klarheit flackerndes Licht, statt Sauberkeit Schmutz, statt verfeinerten Kleidersitten unbekümmerte Dürftigkeit, anklingend an die Nibelungen des Anfangs. Thea von Harbou hat im Drehbuch die Situation beim Einzug Kriemhilds in die Etzelburg beredt ausgemalt:

Das Lager ist in hellem Aufruhr. Allerorten brennende Fackeln, die nur um so deutlicher machen, mit welch bodenlosem Dreck und Morast die sogenannte Straße, die durch das Lager führt, bedeckt ist. Männer, Weiber und Kinder, die Kriemhild entgegenrennen, wirken wie aus Erdhöhlen hervorgekrochen. Die Kinder sind fast ganz nackt, die Erwachsenen in Fetzen und Leder gekleidet, tragen aber zuweilen den fabelhaften Schmuck der Kriegsbeute über dem schmutzigen Fell und in den von Dreck verklebten Haaren. Hunde und Pferde vergrößern das allgemeine Durcheinander. Schweine, mager und schmutzig, struppige Ziegen, alles wirr durcheinander, dem Zuge Kriemhilds entgegen. [...] *Einzelaufnahme*: Hunnenweiber mit ihren verlausten, brüllenden Kindern auf dem Rücken und den Hüften, mit offenen Mäulern zu Kriemhilds Antlitz aufglotzend. [...] *Einzelaufnahme Kriemhilds*, die mit dem Ausdruck unverhohlenen Entsetzens und Abscheus auf die Szenen vor ihr blickt.⁵⁹

⁵⁹ Ausschnitt aus dem Drehbuch, in: Fritz Lang: Die Nibelungen (Anm. 13), S. 31.

Im Film ist der Abscheu der Protagonistin gemildert. Es dominiert die Fremdheit der »auf dem Instinkt« aufgebauten orientalischen Kultur.⁶⁰ Mit beinahe ethnologischem Blick und photographischer Prägnanz beobachtet die Kamera einen primitiven Stamm, in dem Naturnähe und Kriegertum sich vereinen: Die nackten, um einen Baum tanzenden Kinder (eine Adaptation von Hans Thomas Gemälde von 1875) finden sich plötzlich von den Reiterscharen des hunnischen Heers umringt. Generell dominiert die Masse: der Haufen anonymer, wilder Kämpfer in wuselnder Bewegung, die zu keinen geordneten Formationen findet.



Wo das *Nibelungenlied* eher den aufwendigen Weg ins ferne Land als dessen kulturelle Fremdheit betonte, setzt der Film – vor dem Hintergrund zeitgenössischer Völkerpsychologie – auf abstrakte Oppositionen, die nicht zuletzt den Unterschied der beiden gleichermaßen vitalen heroischen Herrscherfiguren herausstellen: hier der lichtvolle, saubere, germanische Siegfried, dort der düstere, unheimliche, mongolische Etzel – der sich indes, obschon schrecklich anzusehen, als höfischer Ehemann und

⁶⁰ Worringer (Anm. 56), S. 24.

vorbildhafter Gastgeber erweist. Sein Ziel, Rom einzunehmen, beginnt sich unter Einfluss der »weißen Frau« zu verschieben und, als mit einem Sohn die Prokreation gesichert ist, ganz zu verflüchtigen. Die Hunnenwelt ist somit wie schon die Islandwelt zuvor nur teilweise eine Gegenwelt, sie besteht ebenso aus tanzenden, zuckenden Leibern wie aus höfisch-ritterlichen Figuren und Codes, ebenso aus Lehmhütten und Felsenhöhlen wie aus einem mächtigen Palast, dessen Torbogen immer wieder den Wormser Bogen in Erinnerung ruft.

Das heißt aber auch: Die Vergangenheit wirft ihre Schatten in die hunnische Welt hinein. Die Heirat zwischen Rüdigers Tochter Dietlind und dem jüngsten der Burgunderkönige Giselher scheint zwar eine Zukunft zu eröffnen, der Rechtsakt der ineinander gelegten drei Händepaare über den früheren, ähnlich besiegelten Männerbund (Gunther, Siegfried, Hagen) hinauszudeuten. Doch schon Rüdigers Satz »So binde ich in Treue Bechlarn und Burgund: Ein Herz, Ein Leben, Ein Tod!« zeigt: Auch diese Verbindung basiert auf der gleichen Prämisse wie die andere. Überdies erfolgt die Einblendung des Zeremoniells in Hinsicht auf Kriemhild, die versonnen-schwerfällig auf die von einem hunnischen Boten mitgeteilte Neuigkeit reagiert. Für sie ist der Neubeginn nur Möglichkeit, das Alte zu Ende zu bringen. Kurz zuvor war sie noch einmal nach der Geburt ihres Sohnes in Weiß mit langen Zöpfen erschienen, nur um im nächsten Moment wieder in die Haltung trauernden Gedenkens und unzugänglicher Strenge zu wechseln. Ihr Blick bleibt, was er seit dem Tode Siegfrieds war: auf eine unbestimmte Ferne gerichtet, in der verschwand, was das Leben ausmachte, zurücklassend in der Nähe nur das, was dieses Verschwinden ermöglichte. Am beweglichsten scheinen ihre Augen, die schwarzgeränderten, die die Welt und die Zuschauer fixieren in der Ambivalenz eines zugleich wilden und tötenden Blickes. Wie eine Schlafwandlerin agiert sie, eine stolze Untote, die vom eigenen Grab her (»Ich starb, als Siegfried starb«) alles in den Untergang reißt.

Dieser Untergang vollzieht sich visuell als zunehmende Verdunkelung und Horizontverengung. Die Schauplätze beschränken sich auf die Halle, in der die Burgunden sich behaupten, den Platz, auf dem sich die hunnischen Krieger versammeln, die Treppe, von der aus Kriemhild das Geschehen dirigiert. Triumphierend konstatiert sie, dass Volker wieder zu singen angehoben hat – er, der ihr die Kunde brachte von Siegfried und der seine Fiedel zerschlug, als sie sich abschiedslos zu Etzel auf den Weg machte. Erst als er wieder bei Kriemhild ist, nimmt er seinen Gesang wieder auf. Doch diesmal ist es ein trotziger, der heroische Taten nicht gegenwärtig macht, sondern begleitet. Er dient nicht mehr der Unterhaltung und der Verbreitung der Sage, sondern der Stiftung gemeinschaftlicher Identität in der Krise. Er stützt die Selbstbehauptung und weckt den Ein-

geschlossenen, vom unehrenhaften »Rauchtod« bedroht, die Sehnsucht nach dem, was sie in diesem Moment bitter entbehren: »Ach, wären wir am kühlen, grünen Rhein!« – neben dem rettenden Element auch die ferne Heimat. Volkers wilder Blick, sein aufgelöstes Haar und seine vehementen Handbewegungen kontrastieren seinem ersten Auftritt am burgundischen Hof. Sein Lied aus der Feuerhölle begleitet das Inferno der herabstürzenden Trümmer, unterstrichen von der Musik, die »wie das Ostinato einer Passacaglia die totale Katastrophe« hörbar macht und zugleich an die vor dem Palast wartende Kriemhild vermittelt.⁶¹ Kein Text von Volkers Gesang wird mitgeteilt. Das Lied *ist* das, was wir sehen. Es ist identisch mit dem Kampf, der sich vollzieht. Als Dietrich den Saal betritt, nutzt ein sterbender Hunne die Gelegenheit, einen letzten Pfeil blind hineinzuschießen – und Volker niederzustrecken (im *Nibelungenlied* stirbt er unter einem Streich Hildebrands; Str. 2287). Er löscht damit zugleich den Blick aus, mit dem jener die Zuschauer zuvor fixierte.⁶² Mit Volkers Tod ist auch die heroische Berichterstattung am Ende. Die Kämpfe zwischen Dietrich, Hagen und Gunther bleiben ausgespart, die Kamera zeigt den Palast nurmehr von außen, als Hintergrund eines letzten kurzen Kammerspiels zwischen den Hauptfiguren, »kontrapunktiert [von] Huppertz mit beißender Satire aus dem Treuemotiv der Blutsbrüderschaft, die Hagen, Gunther und Siegfried einst verband.«⁶³ Gunther wird enthauptet, Hagen von Kriemhild mit einem Schwertstreich getötet, sie selbst daraufhin aber nicht wie im Epos von Hildebrandt gerichtet: Von einer unsichtbaren Macht erschüttert, sinkt sie liebestodartig dahin, mit letzter Kraft das aus der Heimat mitgenommene Häufchen Erde freigebend: »Nun, Erde, trinke dich satt!«

5. *Tod und Leben*

Der Film wertet Kriemhild, die am Ende des Epos als Teufelin bezeichnet wird, auf und verschärft so die Spannung zwischen den beiden Antriebsmomenten des Untergangs: dem extremen sippengeprägten Treuebegriff der Burgunden und dem ebenso extremen liebesgeprägten Treuebegriff Kriemhilds. Beide erscheinen als Ausdruck archaischer Bindungsformen, die, in der Vergangenheit wurzelnd, in der Gegenwart nicht revidiert, nur memoriert und ausagiert werden können. Auch im Falle des zwischen den Seiten stehenden Rüdiger schlägt letztlich das höhere Alter des gegenüber Kriemhild geleisteten Treueschwurs durch; er ist gezwungen, zum ausfüh-

⁶¹ B. HELLER (Anm. 26), S. 48.

⁶² GUNNING (Anm. 39), S. 50.

⁶³ B. HELLER (Anm. 26), S. 48.

renden Organ ihrer Rache zu werden, so wie auch die andern Beteiligten als Marionetten in dem von ihr verfolgten Plan funktionieren. Doch transportiert eben dieser Plan ein Moment des individuellen Kalküls, das sich nicht zur Deckung bringt mit dem überindividuellen Schicksal, welches sich im Automatismus von Treue und Rache äußert. Allgemein gilt: Die dargestellte Hofgesellschaft ist keine schlechterdings archaische, sondern eine, deren Tragik darin besteht, die archaischen Mechanismen durchschauen, aber nicht aufheben zu können. Siegfrieds versöhnliche Geste gegenüber Gunther, Kriemhilds Totengedenken und Armenfürsorge – sie setzen Zeichen einer christlich-ethischen Problembewältigung, die sich indes von der Logik der Äquivalenz nicht lösen kann. Das unterstreicht den Eindruck, hier gehe eine Gesellschaft an sich selbst zugrunde oder genauer: an ihrem nicht integrierbaren Anderen. In dem Maße, in dem Kriemhild unbeirrbar das Andenken an Siegfried wach hält, werden die Burgunden zu denen, aus deren Welt jener seinerseits kam und deren Schatz er ihnen brachte. Sie werden, namentlich, zu Nibelungen, und das heißt im Grunde: selbst zu Vorzeitfiguren im Rahmen einer Gegenwartswelt. Anders als die nibelungischen Primitivmenschen allerdings erliegen sie nicht einfach der überlegenen heroischen Macht, sondern der Tatsache, dass sie sich dieser Macht nur heimtückisch und des heimtückischen Verräters Hagen überhaupt nicht entledigen können. Die Beziehung zwischen Siegfried und Hagen erweist sich nun, vom Ende her, nicht einfach als oppositionelle, sondern als chiasmische: Lässt sich der eine Heros nicht vollständig in die eigene Welt einschließen, so der andere nicht ausschließen – wobei dieser Chiasmus seinerseits eine Metonymie ist der Überkreuzung, die sich zwischen den höfischen und nicht-höfischen Welten vollzieht.

Der Film unterläuft die Oppositionen, die er erzeugt. Er schafft Kategorien, die es erlauben, semantische Potentiale sowohl zirkulieren zu lassen wie auf überindividuelle Größen zu beziehen. Dazu gehört das Deutsche, das plötzlich im zweiten Teil ins Spiel kommt: »Ihr kennt die deutsche Seele nicht, Herr Etzel!«, sagt Dietrich im Hinblick auf den Vorschlag, die Burgunden zu einer Auslieferung Hagens zu bringen, und wird damit zum Sprachrohr des die »wahren« geschichtsmächtigen Gefüge aufdeckenden neuen Mythos. Er stützt sich unter anderem auf die Leitmotivik von Blut und Erde. Das Blut des Drachens, das Blut Siegfrieds, das Blut der Nibelungen und der Hunnen – es repräsentiert metonymisch das Lebensprinzip, das immer wieder verletzt und in einer sich unaufhaltsam ausbreitenden Gewalt aufs Spiel gesetzt wird. Es repräsentiert aber auch das Prinzip der Bindung zwischen den Figuren und den Gruppen – von der Blutsbrüderschaft zwischen Gunther und Siegfried bis hin zu den Treue- und Racheverpflichtungen (»Blut schreit nach Blut«) im Endkampf. Es wird bezogen auf die andere Metonymie der Erde, die ebenfalls doppelt besetzt ist:

Das kleine Häufchen, das Kriemhild bei ihrem Aufbruch ins Hunnenland von der Stelle mitnimmt, an der Siegfried sein Leben ließ, verkörpert sowohl den geliebten Toten wie die mit ihm verlorene Heimat. Es entsteht ein Netz sich überlagernder Bedeutungen, das suggeriert, mit dem Tod Siegfrieds sei eine Welt untergegangen, die sich aber im Untergang einer anderen aufheben ließe. Indem sich der Kreislauf der Rache an Dingsymbolisches koppelt, wird es möglich, abstrakte Größen wie Bindung und Heimat, Treue und Verrat zu vergegenständlichen und visuell zu konkretisieren, aber auch das Konkrete mit allgemeiner, ja transzendenter Bedeutsamkeit aufzuladen – ein probates Mittel der Ideologiebildung.

In ihrem Zentrum steht ein Begriff des Lebens, der in zeitgenössischen Diskursen der Völkerpsychologie und Kulturmorphologie, der Kunstgeschichte, philosophischen Anthropologie und Soziologie ein Pendant findet.⁶⁴ Die vielgesichtige Lebensphilosophie, eine der dominierenden intellektuellen Strömungen der Zeit um 1920, verstand Leben, mal mehr erkenntnistheoretisch, mal mehr metaphysisch, mal mehr sensualistisch, mal mehr psychologisch, als die Basis des Zusammenhangs von Kultur und Geschichte, Individuum und Gesellschaft, Subjekt und Objekt. Georg Simmel gemäß ist der Prozess der Kultivierung Produkt der »paradoxalen Verfaßtheit des Lebens, einerseits nicht ohne Objektivationen, andererseits aber auch nicht mit ihnen bzw. – als individuelles Leben – weder ohne noch mit Kultur allein auskommen zu können.«⁶⁵ Entscheidend ist der Gedanke, der Schopenhauers Willen zum Leben und Nietzsches Willen zur Macht kombiniert, Leben sei wesenhaft von einem Zugleich bestimmt: einem Zugleich von Beschränkung und Freiheit, Zentrierung und Dezentrierung, Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Eben deshalb ist Leben, obschon Prinzip der Immanenz, immer von der Selbsttranszendierung geprägt, immer auf Steigerung angelegt und insofern, mit Simmels charakteristischer Doppelformel, immer zugleich »Mehr-Leben« und »Mehr-als-Leben«. Als Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dauert in ihm das Gestern fort und kündigt sich das Morgen an, droht aber auch beständig die Erstarrung in den Formen, die Objektivierung überhaupt erst ermöglichen. Mit den Worten des Simmelschülers Kracauer: »Alles vom Leben Emporgeschleuderte hat [...] die Neigung sich zu verfestigen, zu einem sich selbst genügenden Gebilde zu werden und das Leben,

⁶⁴ Vgl. Art. »Leben«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 5 (1980), Sp. 52-103, hier 85-96; RALF ELM, KRISTIAN KÖCHY, MANFRED MEYER (Hg.): Hermeneutik des Lebens. Potentiale des Lebensbegriffs in der Krise der Moderne. Freiburg 1999.

⁶⁵ HEINRICH ADOLF: Erkenntnistheorie auf dem Weg zur Metaphysik. Interpretation, Modifikation und Überschreitung des Kantischen Apriorikonzepts bei Georg Simmel. München 2002 (Münchener Philosophische Beiträge), S. 249f.

dessen Frucht es doch anfänglich war, sich untertan zu machen, es in seine Form hineinzuzwängen. Das Leben ist eben stets mehr als Leben, es reißt sich von sich selber los und tritt sich als hart umrissene Gestalt gegenüber, es ist der Fluß und zugleich das Festland, es beugt sich den aus seinem eigenen Schoß hervorgegangenen Schöpfungen und befreit sich wiederum aus ihrer Gewalt.«⁶⁶ Aus dieser immanenten Logik von Aufbau und Zerstörung ergibt sich für Simmel »die eigentliche Tragödie der Kultur. Denn als ein tragisches Verhängnis – im Unterschied gegen ein trauriges oder von außen her zerstörendes – bezeichnen wir doch wohl dies: daß die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; daß sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat.«⁶⁷ Oder in der Formulierung des Tagebuchs: »Das Wesen des Tragischen ist vielleicht damit zu bestimmen: daß ein Schicksal gegen den Lebenswillen, die Natur, den Sinn und Wert einer Existenz zerstörerisch gerichtet ist – und daß zugleich empfunden wird, dieses Schicksal gehe aus der Tiefe und Notwendigkeit eben dieser Existenz hervor. [...] Das Maß der Spannung: daß das, was ein Leben zerstört, aus einem Innersten dieses Lebens selbst notwendig war, ist das Maß des Tragischen.«⁶⁸ Die Notwendigkeit der Entwicklung ist keine, die schlechterdings zum Verfall, Abstieg oder Untergang führen würde. Sie ermöglicht auch eine Selbststeigerung des Lebens, zum Beispiel in Form des Krieges, der mit seinen Vereindeutigungen und Vereinseitigungen für Simmel eines der intensivsten Potentiale kultureller Erneuerung birgt. Schon im November 1914 hatte er daraus eine Perspektive für *Deutschlands innere Wandlung* abgeleitet.

⁶⁶ Siegfried Kracauer: Georg Simmel, in: Logos 9/3 (1920); wieder in: ders., Ornament der Masse (Anm. 58), S. 209-248, hier 226f.

⁶⁷ Georg Simmel: Der Begriff und die Tragödie der Kultur, in: ders.: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays [zuerst 1923]. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Berlin 1983 (Wagenbachs Taschenbücherei 133), S. 195-219, hier 215 (Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 14, S. 411); zur Schrift HEINRICH ADOLF: Kultur ohne Tragik. Cassirers Entschärfung von Simmels tragischer Konzeption von Kultur, in: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie H. 2 (2003), S. 75-103, hier 86-99; zum Kontext CHRISTIAN MÖCKEL: Das Urphänomen des Lebens. Ernst Cassirers Lebensbegriff. Hamburg 2005 (Cassirer-Forschungen 12).

⁶⁸ Georg Simmel: Aus dem nachgelassenen Tagebuch, in: ders.: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre. München 1923, S. 1-46, hier 38 (Simmel Gesamtausg., Bd. 20, S. 290). Das Buch erschien im gleichen Drei Masken Verlag, in dem ebenfalls 1923 von Harbous *Nibelungenbuch* erschien.

Es sind dies einige der Hintergründe, vor denen sich der Nibelungen-Film situiert. Er führt vor, wie eine in Erstarrung begriffene Kultur Belebung erfährt durch das, was ihr sonst nur als Erzähltes zugänglich ist: Siegfried und Brunhild sind die Figuren, von denen eine Gesellschaft wie die burgundische träumt, an denen sie aber auch ihre Grenzen erfährt. Zwar lassen sich beide scheinbar gegeneinander ausspielen, tatsächlich aber erzeugen die daraus erwachsenden konkurrierenden Bindungen eine Aporie, die gewaltsam still zu stellen, nicht aber auszuhebeln ist. Der zweite Teil verkehrt die Konstellation, indem er das Verhältnis von Erstarrung und Belebung aus der gesellschaftsinternen auf die völkergeschichtliche Bühne hebt. Konfrontiert mit den Hunnen, werden die Burgunden/Nibelungen zugleich mit einer Kultur konfrontiert, die, nahe der Natur, das Prinzip Leben par excellence zu verkörpern scheint. Von ihr werden sie zwar in den blutigsten Untergang, aber mit der Eigendynamik des Krieges auch in die höchste Steigerung von Vitalität getrieben. Dass diese sich erst im Tode erfüllt, bildet das paradoxe Zentrum der Tragödie der Kultur – und bildet den Kern einer Konstruktion, die kulturelle Alterität als etwas begreift, was wenn schon nicht im Leben zu bewältigen ist, so doch im Tode die eigene kulturelle Identität zu bestätigen vermag. Heroisierung war immer schon ein Mittel, faktische Niederlagen in semantische Gewinne umzumünzen. So auch hier: Je länger der Kampf dauert, desto mehr schälen sich die Einzelnen heraus, um deretwegen er gekämpft wird. Plötzlich scheint auch von Tausenden von Hunnen keiner mehr übrig zu sein. Dietrich muss einschreiten, bevor der Weltherrscher Etzel selbst zur Waffe griffe. Damit erhalten die Burgunden ihresgleichen als Gegner, und von ihm, nicht von der anonymen Masse kriegerischer »Untermenschen«, werden sie bezwungen – ihre Superiorität enthüllt sich also noch und gerade im Untergang.

Insofern der Film als ein »cinema of apocalypse«⁶⁹ kulturelle Identität auch als nationale und kulturelle Alterität auch als rassische erscheinen lässt, situieren sich von Harbou und Lang deutlich im Kontext einer Zeit, die sich um die weltgeschichtliche, territorial- und biopolitische Rolle des im Gefolge von Versaille »gedemütigten« Deutschland sorgte. In dieser Zeit ist der Untergang der Nibelungen kaum ohne Beziehung zu jenem »Untergang des Abendlands«, der durch die populäre Kulturphilosophie geisterte, und die burgundische Welt mit ihren Gegen- und Anschlusswelten kaum ohne Beziehung zu jener Übergangszeit, von der Spengler sprach: »Im Vorfrühling der Völkerwanderung war es die jungfräuliche und doch schon mütterliche Germanensehnsucht, die im Süden eine Heimat suchte, um für ihre künftige Kultur ein Nest zu bauen. Heute, am Ende dieser Kultur, schweift der wurzellose Geist durch alle landschaftlichen und ge-

⁶⁹ GUNNING (Anm. 39), S. 50.

danklichen Möglichkeiten. Dazwischen aber liegt die Zeit, wo der Mensch für ein Stück Erde stirbt.«⁷⁰

Doch wäre es verfehlt, den Film schlechterdings, wie seit Kracauer immer wieder geschehen, als Zeugnis völkischer Selbstvergewisserung abzustempeln.⁷¹ Der Brückenschlag zur nationalsozialistischen Ideologie zeigt zwar, auf welchen Heroisierungen, Monumentalisierungen und Ornamentalisierungen die Repräsentation von Macht und Herrschaft beruht. Er greift aber, selbst wenn man die deutschtümelnde Linie Thea von Harbous in Rechnung stellt, zu kurz, was die ideologiekritische Bewertung der »totalitären« Dimension des Films angeht. Das zeigen schon die durchaus gemischten Haltungen der Premierenpresse: Bemängeln manche Rezensenten die mangelnde Schauspielkunst, so halten andere den Film für wenig geeignet, die nationale Idee zu befördern.⁷² Es scheint, als seien die Reaktionen im Ausland gelegentlich enthusiastischer gewesen als im Inland. Zwar ging der Film mit seinen prägnanten Bildern ins kulturell Imaginäre der Weimarer Republik ein – unter anderem durch Postkarten und Zigarettenbildchen. Doch wurde nach 1933 – trotz aller Todessehnsucht⁷³ – nurmehr der erste Teil vorgeführt, auch er erleichtert um Szenen, die dem arisch-heroischen Siegfriedbild nicht genug entsprachen,⁷⁴ und unterlegt mit Wagnermusik, die der ästhetischen Identifikation und der germanisch-nordischen Mythologisierung entgegenkam.

Das Original war deutlich zu lang, zu komplex und zu ambivalent, um ohne weiteres vereinnahmt werden zu können. Ihm ging es neben der nationalen Erhöhung auch um die mediale Ermächtigung, die wiederum im Verhältnis von Erstarrung und Belebung ihr ureigenstes Terrain findet. Eine Szene bringt dies schon eingangs auf den Punkt: Siegfried bekommt vom Nibelungenkönig Alberich mit Hilfe einer Kristallkugel auf einer Wand gezeigt, wie die Nibelungen die Krone des »Nordlandsbeherrschers« herstellen; als das Bild verschwunden ist, betastet er, irritiert vom materiellen Status der bewegten Bilder, die steinerne Projektionsfläche. Wenig später muss er mit ansehen, wie der vom sterbenden Alberich gesprochene

⁷⁰ Spengler (Anm. 18), S. 661.

⁷¹ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (engl. 1947). Frankfurt/M. 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 479), S. 103; daran anknüpfend z. B. WOLFGANG GAST: Treue und Gehorsam. Fritz Langs »Nibelungen« und die NS-Filmpropaganda, in: ders. (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg 1993, S. 49-60.

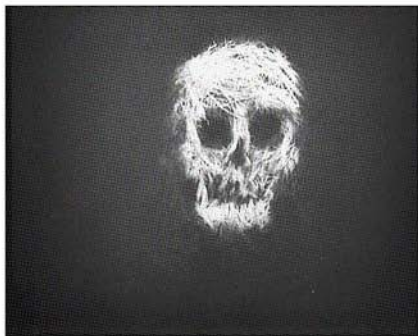
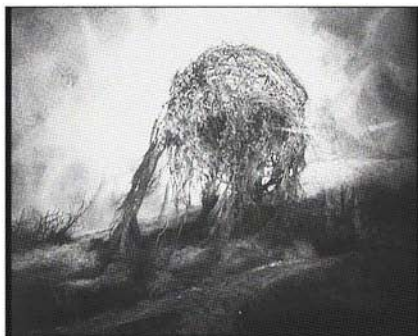
⁷² WIRWALSKI (Anm. 32), S. 27-34.

⁷³ Vgl. jetzt den Film von Marcel Schwerin: Ewige Schönheit. Film und Todessehnsucht im Dritten Reich (Deutschland 2004, 91 min.).

⁷⁴ Zum Körperbild der Zeit DANIEL WILDMANN: Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«. Würzburg 1998.

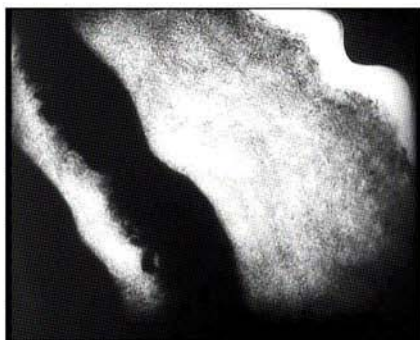
Fluch (»Zu Stein erstarre, was aus Stein ich erschuf!«) dazu führt, dass die in grausamer Fron den Hort auf ihren Schultern tragenden nibelungischen Zwerge sich in Steinfiguren verwandeln. Das tote Material, das sich, zur Projektionsfläche geworden, belebte und dann wieder erstarrte, erweist sich nun als eines, in dem seinerseits Leben aufbewahrt sein kann – das der Film erwecken kann. Bedenkt man überdies, dass die Zwerge ihr außerfilmisches Vorbild in den »im süddeutschen und österreichisch-ungarischen Raum« verbreiteten steinernen »Groteskfiguren« haben,⁷⁵ erscheint die Visualisierung der Versteinerung auch als Demonstration der Macht, den Prozess einzufangen, in dem Geschichte zum Monument wird, den Ursprung dessen anzugeben, was historische Überlieferung ausmacht.

Der Film ist das Medium, das eine neue Macht über Tod und Leben entfaltet. Lang hat dafür eine aufsehenerregende Bildform gefunden: Der blühende Baum im Garten, Metonymie des Glücks von Siegfried und Kriemhild, verkümmert im Rückblick Kriemhilds (die an den letzten, schon von düsteren Vorahnungen getrüben Blick auf den Geliebten zurückdenkt) zu einem dünnen Gebilde und schlägt schließlich in einen Totenkopf, Metonymie des Todes, um.



⁷⁵ SCHÖNEMANN (Anm. 25), S. 10f.

Damit ist auf den Punkt gebracht, was der Film selbst tut: er symbolisiert, verwandelt Ereignisse in Zeichen, überführt Geschehen in Repräsentation.⁷⁶ Er macht Totes lebendig, lässt Lebendiges erstarren und erweist noch das scheinbar Erstarrte als Effekt seiner eigenen Memorialkunst, die das Vergangene im kulturell Imaginären der Gegenwart vital aufhebt. Er muss dementsprechend versuchen, Geschichtsmächtigkeit nicht einfach zu behaupten, sondern visuell evident zu machen und diese Evidenz gleichzeitig »auszustellen«. So sind denn wie in Wienes *Caligari*-Film⁷⁷ auch im *Nibelungen*-Film die Zuschauer beständig auf den doppelten Charakter dessen verwiesen, was sie sehen: einerseits handelnde Figuren, Räume, Ereignisse, andererseits sich verschiebende Flächen, Muster, Zeichen. In jedem Moment kann das eine ins andere umschlagen: Das graphische Bild kann sich beleben, das belebte zum ornamentalen werden. Dinge treten hervor und wieder zurück. Figuren werden als Heroen herausgehoben, aber auch wieder ins Ensemble integriert. Es entsteht der Eindruck eines durch und durch artifiziellen Zeichengefüges, das gleichwohl laufend Präsenzeffekte produziert – und sich selbst beständig zum Ereignis macht. Bewundert von den Zeitgenossen wurde beispielsweise die Umsetzung von Kriemhilds Falkentraum durch Walter Ruttmann, die scheinbar unfürliche weiße und schwarze Flächen so in Bewegung versetzt, dass schließlich einander attackierende Raubvögel sichtbar werden. Damit ist nicht nur der spezifischen Andersartigkeit des Traumbildes gegenüber dem Wirklichkeitsbild Ausdruck verliehen, sondern auch die filmische Herstellung des einen wie des andern in den Blick gerückt. Wenn wiederum am Ende des zweiten Teils der brennende Saal am Etzelhof ein ganz ähnliches Flächenmuster ergibt, ist sowohl die Dynamik der (von Siegfrieds Tod zum Burgundenuntergang führenden) Ereigniskette wie die filmische Natur der Geschichtskonstruktion in Erinnerung gerufen.



⁷⁶ Vgl. GUNNING (Anm. 39), S. 47f.

⁷⁷ Vgl. CHRISTIAN KIENING: Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: *Poetica* 37 (2005), S. 119-145.

In diesem Sinne wird der Film nicht nur, wie im Programmheft erhofft, dem »deutschen Volke [...] zum Sänger, zum erzählenden Dichter seiner selbst«. Er wird zur Auferstehung des Sagenstoffs mit den Mitteln des Bildes und des Klanges: »Den Drachen, den Siegfried erschlug, den Flamensee, der die Burg Brunhilds umgab, den Kampf, den Siegfried für Gunther kämpft, den Trug der Tarnkappe, – selbst der Nibelungen Not in Etzels brennendem Palast, das alles sind Dinge, die er [der Leser des Textes] gleichsam auf Treu und Glauben hinnehmen muß. Aber der Film gibt ihm das lebendige Bild. Er schaut das Geschehen, er hört nicht nur von ihm.«⁷⁸ Zugleich wird der »schauende Leser« aber auch darauf verwiesen, dass er schaut. Sowenig wie der Caligari-Film gibt sich der Nibelungen-Film damit zufrieden, das Kino zur Illusionsmaschine zu machen. Seine Illusionen kommen immer schon als künstliche daher, die zwar nicht entlarvt, aber bewundert werden wollen. Der »Mythos für das 20. Jahrhundert«, der zugleich »lebendig und glaubhaft« sein will, ist immer auch der, den das Kino sich selber andichtet.

⁷⁸ Lang, Stilwille (Anm. 9), S. 162f.